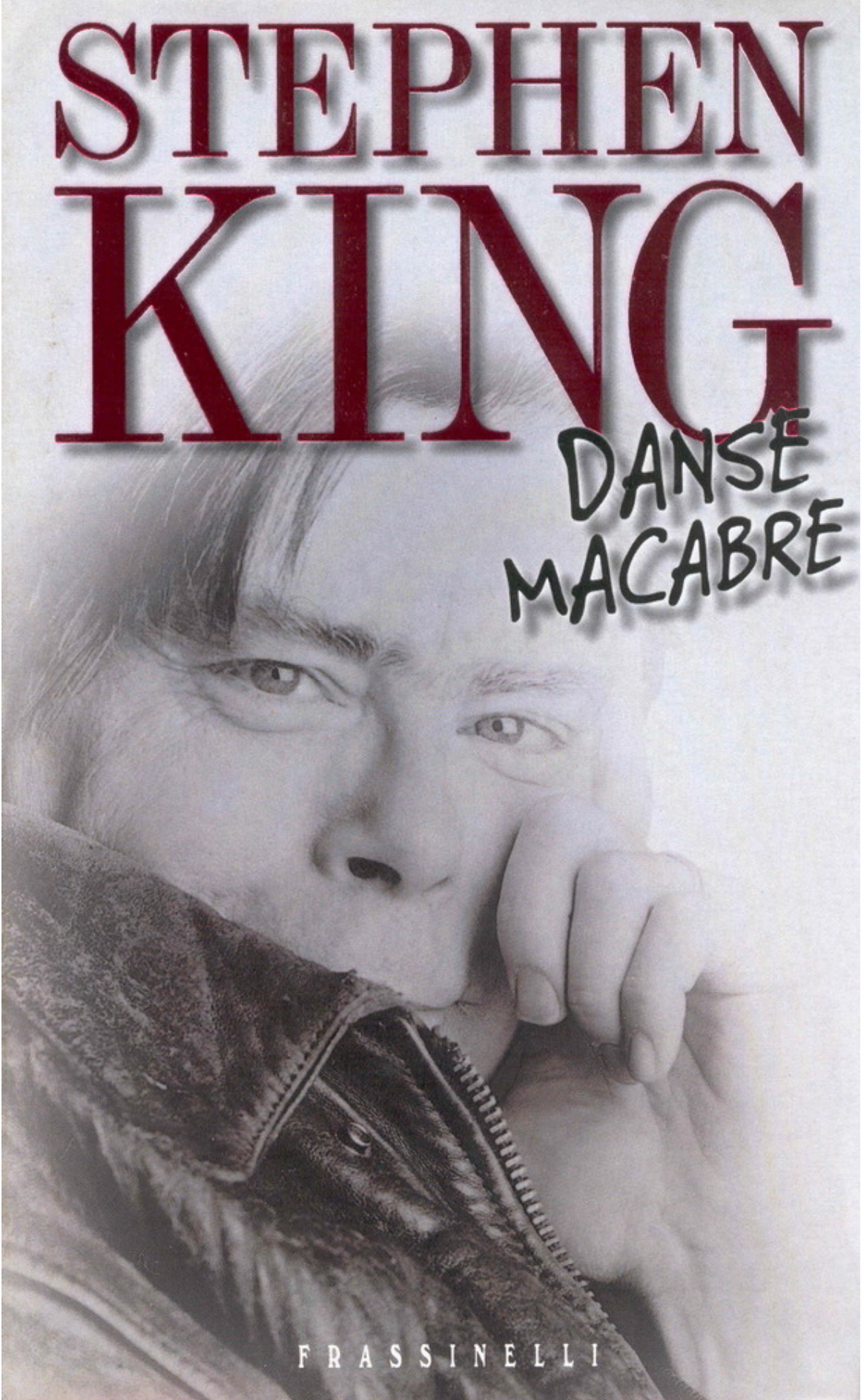


STEPHEN KING



DANSE
MACABRE

FRASSINELLI



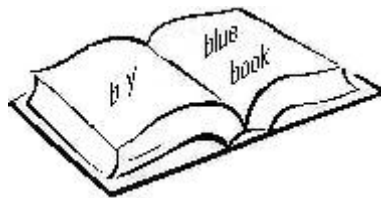
Stephen King

Danse macabre

Traduzione di Edoardo Nesi

Danse Macabre
Copyright © 1981 by Stephen King
Published by agreement with the autor
c/o Ralph M. Vicinanza, Ltd.
© 2000 Edizioni Frassinelli

ISBN 88-7684-594-1 81-I-2000



FRASSINELLI

Danse macabre.....	2
L'archivista	4
Quando lo schermo si fa nero	9
Nota al testo	14
Prefazione alla prima edizione	15
Prefazione all'edizione tascabile.....	19
1 4 ottobre 1957, e un invito a ballo	22
2 Storie dell'Uncino.....	32
3 Racconti del Tarocco	54
4 Una seccante pausa autobiografica.....	80
5 La radio e la visualità del reale	97
6 Il moderno film horror americano: testo e significato.....	113
7 Il film dell'orrore come porcheria	161
8 Il capezzolo di vetro.....	173
9 La narrativa dell'orrore.....	194
10 L'ultimo valzer; orrore e moralità; orrore e magia.....	290
Postfazione.....	309
Appendice 1 I film	311
Appendice 2 I libri	314

L'archivista

C'è un momento, in *Danse macabre*, in cui King collega strettamente fra loro *Il dottor Jekyll e mister Hyde* di Stevenson alla novella di Kipling *Il marchio della bestia*. È un sorprendente guizzo ermeneutico, di quelli che fanno pensare a un critico brillante, acuto, dotato di profonda cultura e di certissimo coraggio. King non si sofferma sulle antiche, ma sempre ritornanti polemiche sul razzismo di Kipling, sul suo culto imperiale, sul suo colonialismo. Si avverte bene che non ignora i profondi sedimenti che via via giunsero perfino ad esorcizzare politicamente e letterariamente il creatore di Kim, ma va avanti, procede, coglie questa splendida consonanza. Tanto Hyde quanto il giovane inglese travolto dai misteri che si collocano ad Est di Suez, hanno il Marchio della Bestia.

A questa insinuante considerazione, ricca di implicazioni che si potrebbero approfondire, King poi avvicina una bella lettura freudiana del racconto di Stevenson in cui disegna un perfetto parallelismo tra la coppia Hyde-Jekyll e la coppia Super Io-Es. E si muove con divertita disinvoltura, sempre rammentando che il suo lettore può apprendere, può capire, può seguirlo in questa ardita esplorazione, ma non deve annoiarsi. Così il colto autore poco più che trentenne fa pensare a una figura a cui si è data scarsa importanza, quella del professor King. E si deve subito ritenere che sia stato un ottimo docente perché *Danse macabre* contiene almeno due testi che si possono ricavare dalle sue pagine: un coerente piccolo manuale di pedagogia della lettura e un catalogo-guida alla creazione di una particolare biblioteca non certo adatta solo a chi ama l'horror, come verrebbe da ipotizzare facilmente, pensando a un autore come King.

Nel modo di leggere, nel limpido e sentito tentativo di far leggere, nelle ragioni offerte in favore di una irrinunciabile presenza del leggere nella vita degli uomini, si avverte una fascinosa fedeltà alla parola *danse* che va oltre l'esplicita adesione a Baudelaire contenuta nel titolo del volume. Perché King sembra proprio voler danzare fra i libri come se l'evidente, profondo amore per tanti testi gli consentisse di saltare dall'uno all'altro accarezzandoli, toccandoli lievemente: perché sono cari amici, spesso frequentati, comunque sempre ascoltati. Ecco James, per esempio: ognuno di noi ne conosce l'aristocratica distanza, la valuta bene anche King, ma lo riporta in gioco, lo attrae con rispetto affettuoso entro questo suo reticolo, lo coinvolge nella definizione del suo metodo.

Di un metodo, infatti, si può davvero parlare. Quando King sottrae gli autori a un isolamento di cui li sente vittime, li immerge entro un immaginario in cui i lettori sono ricondotti alle ragioni della creazione, ne condividono le fasi, scoprono i sensi

più riposti di una invenzione. Davvero straordinaria è, in questo senso, la lettura di *Frankenstein* dove si congiungono sapienza nel ritrovare le tecniche narrative, conoscenza della fortuna critica dell'opera, consapevolezza delle molte ragioni che hanno motivato il nascere di un'opera così particolare, scritta per scommessa da una ragazza diciannovenne e poi capace di porsi come un archetipo comunicativo in grado di far nascere un patrimonio di metafore indispensabili anche nel nostro mondo. Emoziona davvero, e profondamente, sentire benissimo come King abbia compreso che *Frankenstein* ha guadagnato lo spessore degli archetipi junghiani proprio a partire da componenti che sono per solito ritenute marginali: la solitudine della creatura è la nostra solitudine, il Prometeo straziante ci assomiglia nel dolore, il volgere del libro verso la nostra attuale condizione umana lo fanno esistere tra noi. Ma ben pochi interpreti saprebbero poi come King collegarlo ai nostri sogni. Così non deve stupire l'apparizione, fra i libri e gli autori citati, anche di Borges e di Cortázar che una critica verbosamente accademica non accosterebbe mai a King.

Dal momento che King, in *Danse macabre*, non rinnega mai la sua ribadita adesione a un orizzonte popolare, basso, insistentemente volgare, ci si può subito domandare come possa far convivere, in queste sue pagine critiche, l'indubbia passione per letterati tanto lontani dalle fogne di *It*, con autori letti invece da un vasto pubblico. In questo caso il suo metodo si comprende bene quando, per esempio, lo applica a Lovecraft. Dell'eremita di Providence è lettore devoto, però attentamente critico. Ne coglie la cifra inimitabile, ossessiva, quella che gli consentì di descrivere alcuni degli incubi che meglio scandiscono l'evolvere onirico dell'umana paura. Ma non gli perdona certe labirintiche lungaggini, certi insopportabili manierismi, certe cadute, certe ossessive ripetizioni. Siamo, di *Danse macabre*, lettori certamente in possesso del «senno di poi», e così comprendiamo molto bene che un vero saggio critico riferito a Lovecraft si può leggere nella prima parte di *Insomnia* dove le peregrinazioni stralunate, la straziante attesa della morte della moglie, la presa di coscienza relativa a una città altra, quasi dedotta dalla nostra pittura metafisica, superano certamente Lovecraft, in grandezza letteraria e in tensione poetica. Così il critico trentenne ha anticipato il narratore, con geniale coerenza.

Tanto letto, così poco sottoposto a esercizi interpretativi validi e pertinenti, in *Danse macabre* King costruisce un apparato molto adatto per le proprie opere, non solo per i libri qui toccati e decifrati. È ben raro che un grande autore sia un lucido critico di se stesso, ma il suo metodo è proprio quello più adatto a darci ragione di certe sue invenzioni e di certe sue evoluzioni stilistiche. Del resto, in Italia, ci sono studiosi, come il professor Petronio per esempio, che hanno ben compreso quale sia la premessa per capire davvero autori come King. Occorre, dice Petronio, considerare la letteratura non come uno spazio omogeneo, unico, coerente, ma come un grande territorio dove ci sono principati e repubbliche, regni, feudi di confine, piccole contee.

King legge quindi *Dracula* in modo sorprendente e tutto suo, ma può consentirselo, perché nel suo metodo il libro di Stoker è un testo riassuntivo, è una guida per le pulsioni dell'altra fine secolo, è, in definitiva, un robusto contenitore di tutto quanto può servire a opporsi al puritanesimo vittoriano, valendosi della figura

del vampiro, qui inteso non come ladro di sangue, ma come alfiere dei diritti del sangue, ovvero come legittimo combattente che si oppone alla repressione e alla devisualizzazione. Di Stoker, King ammira la capacità di costruire un apparato di motivi che è vasto, radicale, pugnace: questa travolgente fisicità si collocò entro la cultura che predicava il ribrezzo nei confronti del corpo, questo eros comunque occhieggiante volle occultamente combattere il controllo, l'ipocrisia, le censure. In parte riscrittore di Stoker, King ha poi anche saputo ricavare da lui quanto poteva giungere fino a noi: icona del sangue, principe dell'antagonismo, notturno signore di una alterità che esiste e può mostrarsi, il vampiro non è un demone avverso, ma un testimone che induce al coraggio, al superamento, alla trasformazione.

Di grande livello e ricca di implicazioni è poi anche la lettura molto speciale che King fa di *Nastro rosso a New York* (*Rosemary's Baby*) di Ira Levin, da lui chiaramente definito come uno straordinario meccanismo interpretativo applicato alla paranoia urbana. Si badi bene al fatto che King non ignora il significato del satanismo nel libro, che non trascura, anzi sottolinea, ciò che il libro deve alle radici cattoliche di una certa visione del mondo, ma la sua lettura trova uno strato più profondo, più capace di dar senso al libro. La paranoia urbana, nella veloce e disincantata terminologia antiaccademica di King, è una situazione mentale sempre più complessa e visibile, sempre più orwellianamente capace di mostrarci l'epicentro della nostra sofferenza, della straziante nostra anomia, così certa e penosa da costringere una giovane coppia, piena di speranze e di voglia di vivere, a lasciarsi irretire da una coppia di vecchi, solitari come loro, compagni in un certo senso di sventura, ma immersi in quel fiele, in quel veleno che diventa anche un insopportabile prezzo da pagare. Si pensi a quanto è stata trascurata e male intesa questa lettura così coraggiosa: credetemi, dice King, non è Satana, non è il demonio desideroso di avere un coito e di riprodursi, non è questo epicentro scenografico che ci deve attrarre in modo assoluto. Satana, in fondo, è un cittadino anche lui, bizzarro, stralunato e paranoico come milioni di abitanti di quello che non è il suo regno ma il suo indirizzo anagrafico.

Dispiace, allora, proprio mentre ogni giorno celebriamo l'invivibilità dei centri urbani, che non ci siano ampi saggi, doverosi saggi, urgenti saggi sulle Città in King, sulla sua incomparabile capacità di raccontare il male urbano, creando città, globalmente sataniche (dove il Satana seducente e travolto dalla voglia di un figlio forse non abiterebbe) come in *Cose preziose*, in *It*, in *Desperation*. La forza descrittiva è, in King, molto più consistente e poeticamente espressa di quella usata da Levine, tuttavia possiamo accogliere un omaggio sentito e bene espresso, perché risulta esplicitamente quanto King scrittore derivi da King lettore. Il suo metodo di lettura consiste nella capacità che King possiede di immergere il testo in un orizzonte di rimandi stupefacente per varietà e per indubbia pertinenza. Archivista inimitabile di tutti i brandelli dell'umano, chiaramente capace di immagazzinare tutto e di ritrovare tutto, King scova uno spot, un manifesto, un film, una barzelletta, una canzone, un gesto, un abito, un tic, un disegno e immerge i libri in questo pulsante mare onirico, dove essi rivivono, rinnovano i loro colori, ricevono nuove significazioni.

Ma è sempre il libro a vincere. E questa, per il professor King, sembra proprio come una insuperabile barriera: sta rendendo omaggio a *Psycho*, allude a Hitchcock come al grande maestro che è stato, però in modo allusivo e sornione fa subito trionfare Robert Bloch, l'autore del libro da cui il film è tratto, sottolinea la sua specifica bravura e cattura subito anche James M. Cain, raccomandandoci di leggere *Il postino suona sempre due volte*, *La fiamma del peccato*, e *Mildred*, ovvero i testi che, negli anni Trenta, ebbero nell'immaginario lo spazio poi avuto dai libri di Bloch negli anni Cinquanta. Si tratta, infatti di una lettura sempre puntigliosamente storicizzata, sempre devotamente collocata entro epoche così precisate da risultare commuoventi perché capaci soprattutto di far risplendere le tante «zone morte» che noi, non King che ne ha descritta una, lasciamo esistere. Va quindi doverosamente segnalato che le pagine in cui King, in *Danse macabre*, racconta di sé, dell'infanzia nel Maine, del padre assente, degli zii degni di curiosa attenzione, sono fra le pagine più belle dell'abbondante letteratura della memoria di ogni tempo e paese. Ma lui, di queste sue pagine, dice che sono «seccanti». E sono invece belle e utilissime per capire come ha letto questo lettore.

Nel Maine della durezza e della fatica, mentre vedeva film e leggeva libri, King sentiva che ai testi si deve rispetto, e sapeva prestissimo che il talento è indispensabile, ma che non si diventa scrittori se non si è stati, e se non si continua a essere, gran lettori. Gli basta anche un breve accenno, a volte, per darci testimonianza, per metterci sulla strada buona: Thomas Pynchon, il grande Thomas Pynchon, è citato solo come uno degli autori che descrivono gli alligatori nelle fogne, però, chissà perché, questo tocco lieve ci appare reverente, non solo affettuoso.

E pagine da offrire a chiunque intenda non solo rinverdire in sé il gusto della lettura, ma a chi, per vari motivi, sia intenzionato a far leggere qualcuno, sono quelle che si riferiscono alla scoperta, da parte di King bambino, di un tesoro in soffitta, una scatola contenente «vecchi tascabili Avon» e una collezione di racconti di Lovecraft. Qui si è propriamente in *Danse macabre* ma anche dentro uno qualunque dei tanti libri scritti da King. C'è l'atmosfera, una di quelle atmosfere tanto intense che sono la ragione più profonda del rapporto d'amore che lega a King innumerevoli lettori. E c'è l'inizio vero di una avventura che fortunatamente ancora continua. Un ragazzino, una soffitta, i libri, poi perfino una zia che di quei libri diffida e li fa scomparire con patetica ingenuità. Erano andati via, quei libri, erano svaniti, ma, proprio come in *Fahrenheit 451*, proprio in un libro tanto vicino per molti aspetti a *Danse macabre* e dovuto a un autore caro a King come Ray Bradbury, non erano scomparsi perché ormai «era fatta».

Da quella soffitta partiva una strada che King sta ancora percorrendo. Era fatta, era accaduto, si era compiuto una specie di miracolo: gli era rimasta impressa indelebilmente una guida, aveva i suoi occhi per sempre fissi in quelli «scuri e puritani» di Lovecraft, contemplava ormai per sempre la sua ombra «lunga e magra».

Ci sono, a partire dal testo di Pennac *Come un romanzo*, tanti libri di autori che ci parlano delle loro letture, dei loro libri-madeleine, degli itinerari già seguiti e da seguire. Abbiamo letto belle pagine, recentemente sulla temuta fine del libro, su possibili rimedi, su evidenti sciagure che ne deriverebbero. Ma in *Danse macabre* c'è

una dedizione scherzosa assoluta, c'è un modo inimitabile di accostarsi ai testi, c'è una specie di alone subito stabilito intorno ai tanti titoli prediletti, c'è una curiosa, inattesa supremazia del libro su altri media, del resto benissimo conosciuti, c'è un continuo, passionale tributo al valore umano, civile, salvifico delle pagine stampate, c'è una biblioteca benissimo conformata e collocata tra visioni, sogni, peripezie, struggimenti, c'è l'amore per i libri esibito con serena complicità, c'è una illuminata fiducia nel conforto che dai testi proviene, c'è una dolcezza estrema unita a uno scherno sogghignante.

Insomma: c'è King.

ANTONIO FAETI

Quando lo schermo si fa nero

Tutto comincia al cinema. Tutto inizia nel buio di una sala di proiezione. È lì che Stephen King incontra per la prima volta il *terrore*. Non lo vede affiorare all'improvviso dal fruscio delle pagine di un libro, né lo sente serpeggiare nelle parole roche di un adulto che evoca creature misteriose per un bimbo rannicchiato sotto le coperte in attesa di prendere sonno. Il *terrore* arriva invece, per la prima volta, durante la proiezione di un film, come lo stesso King confessa apertamente proprio in apertura di *Danse macabre*: «Per me, il terrore (il vero terrore, ben diverso da tutti i demoni e gli orchi che avrebbero potuto vivere nella mia mente) cominciò un pomeriggio di ottobre del 1957. Avevo appena compiuto dieci anni. E, come era giusto che fosse, mi trovavo al cinema: lo *Stratford Theater*, nel centro di Stratford, Connecticut».

Come era giusto che fosse, King appartiene a quella generazione che il terrore l'ha incontrato prima di tutto fra le ombre dello schermo. Quelli nati prima l'avevano conosciuto probabilmente tra le parole dei libri, quelli venuti dopo l'avrebbero incontrato, forse, saltellando a colpi di zapping tra le pieghe dei palinsesti televisivi o abbarbicati alla playstation di un videogame. King no. Come quasi tutti i ragazzi della sua generazione (quelli nati, diciamo, tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta) anche King comincia a conoscere l'orrore grazie a quell'esperienza unica e irripetibile – sospesa fra lo choc e l'incantamento, fra la paralisi e la catarsi – che consiste nello stare rannicchiati in posizione fetale in una poltrona di terza fila, ad aspettare che all'improvviso ti invada la paura. Che è paura *fisica, corporea*. Di quelle che tendono i nervi, rizzano i peli, scaricano adrenalina. Potenza del cinema. Del suo effetto di realtà. Della facilità con cui obbliga lo spettatore a effettuare la «sospensione dell'incredulità».

Dunque: che cosa vede il piccolo Stephen King allo *Stratford Theater* del Connecticut il pomeriggio di sabato 4 ottobre 1957? Nel film in cartellone (*La Terra contro i dischi volanti* di Fred S. Sears), per la verità, non c'è nulla di particolarmente spaventoso. Ad essere terrificante è piuttosto quel che accade in sala. All'improvviso *tutto si ferma*: la proiezione si blocca, lo schermo diventa nero, si riaccendono le luci. E i bimbi in sala, invece di reagire con urla di protesta, restano lì come stupefatti e impietriti. In silenzio. Come scrive lo stesso King: «Sedevamo guardandoci intorno, sbattendo gli occhi alla luce come tante talpe». Quello che accade dopo – l'annuncio che anche i russi hanno lanciato uno Sputnik nello spazio, e che minacciano la supremazia e la sicurezza americana – non conta molto. Il *terrore* – quello vero, quello che gela il sangue e fa venire la pelle d'oca – si è già manifestato *prima*: ha fatto la sua apparizione repentina in quell'improvviso interrompersi della proiezione,

si è installato nel *vacuum* dello schermo nero, ha affondato le sue unghie acuminate nella luce accesa prima che il film fosse terminato. Come in una sorta di epifania primigenia della paura: paura che non ci sia più nulla da vedere; paura che la luce abbia sconfitto definitivamente il buio; paura di non poter più sapere come vanno a finire le storie di paura; paura, infine, che non ci sia più nulla che sappia davvero far paura.

L'esperienza *perturbante* che apre *Danse macabre* è a suo modo profetica. King scrive la sua summa orrorifica all'inizio degli anni Ottanta e si occupa – nel gran bazaar di libri e film sempre rievocati in modo sorprendentemente illuminante – soprattutto di quel che è avvenuto (di ciò che si è visto e letto) nei trent'anni immediatamente precedenti. Nei circa cento film citati in appendice come imprescindibili e come particolarmente amati dall'autore, il più recente è *Shining* del 1980 (che, com'è noto, King in realtà non amava affatto), il più vecchio è *La «cosa» da un altro mondo* di Christian Nyby del 1951. Non ci sono – né potrebbero esserci – i grandi «giocolieri» dell'horror successivi: i Sam Raimi (*La casa*) e i Brian Yuzna (*Society - The Horror*), i Peter Jackson (*Fuori di testa*) e i James Cameron (*Aliens - scontro finale*), i David Fincher (*Seven*) e i Jonathan Demme (*Il silenzio degli innocenti*). L'horror di cui parla King appartiene alla fase *pre-splatter*, all'epoca *antegore*. Non c'è traccia, in *Danse macabre*, di quell'estetica visibilista e neobarocca che avrebbe portato l'horror a confrontarsi con il ribrezzo del corpo che si riduce a poltiglia di carne, a immergersi in schizzi e rivoli di sangue o a sperimentare la vertigine incontrollabile della mutazione cyberpunk. *Danse macabre* radiografa il mondo che viene *prima* di tutto questo. Mondo *ingenuo*, visto col senno di poi. Mondo candido e infantile. Non è un caso, del resto, che a più riprese King individui proprio nei bambini gli spettatori ideali del genere horror. Facendosi beffe delle ottuse preoccupazioni igienico-moralistiche di genitori, insegnanti e pedagoghi, King ribadisce che il bambino è un «prestigiante dell'invisibile»: l'unico che sappia accettare con leggerezza i vuoti o i buchi di senso di cui il genere è portatore, il solo che possa mettere in soffitta l'incredulità della ragione e godersi con nonchalance il piacere della paura. Altri tempi, altri orrori. King, del resto, può ancora permettersi di individuare nell'horror delle *forme*. Dei *topoi*, dei motivi ricorrenti, delle maschere archetipe. La *grossolanità* del genere e il suo costituirsi come «caccia ritmica» ai «punti di pressione fobica» dello spettatore non gli impediscono di strutturarsi attorno ad architetture «forti», nella dialettica che contrappone il *polo della rivolta* a quello della *conciliazione*. L'horror che è venuto dopo ha fatto tabula rasa di tutto questo. L'ha maciullato, spappolato, triturato e gettato via. Come mosso da una feroce volontà di *sfigurazione*, l'horror degli anni Ottanta (l'unico genere veramente *sperimentale* in uno dei decenni più conformisti e «normalizzati» della storia del cinema) ha svolto il ruolo di una vera e propria mina vagante: ha fatto saltare distinzioni e gerarchie e ha terremotato i parametri con cui prima si era soliti definire e perimetrare il mondo. Genere minoritario, l'horror si è permesso ciò che, nell'era dell'edonismo e dell'ottimismo obbligatori, nessun altro ha osato fare: confondere i confini fra buono e cattivo, bello e brutto, maschile e femminile, vero e falso, io e

altro. Inseguendo non più la costruzione di una storia, quanto piuttosto la sua disgregazione. E dunque: mondi sfigurati, corpi spappolati, racconti fatti a pezzi. Visioni, solo visioni. Vertiginose, inebrianti, repellenti. Tanto da spingere lo sguardo fino al limite estremo del visibile. Là dove la paura era tanto intollerabile da rovesciarsi nel suo opposto: nello sghignazzo esorcistico, nella risatina isterica, nel sussulto ironico. Alla fine degli anni Ottanta il percorso era compiuto. L'orrore si era spinto tanto in là che ormai lo si teneva sotto controllo solo usando il più antico e collaudato degli espedienti: quello che consiste nel trasformare ciò che fa paura in *spauracchio comico*. Cioè nel ridurre il terrificante alle dimensioni domestiche (e molto più controllabili) del babau della nonna.

A detta dello stesso King, *Danse macabre* è una sorta di scorribanda. «Come un cane da caccia che si aggiri senza sosta dietro a ogni odore interessante», King razzola nella memoria, fruga tra i ricordi, annusa tracce di paura. Così facendo, dissotterra gli scheletri dell'orrore sepolti nel nostro immaginario e dimostra come le semplici e ripetitive melodie della paura che affiorano dai libri o dai film siano in realtà melodie di *spiazzamento* ma anche di *reintegrazione*. Evocano l'orrore – *gli danno la caccia* – affinché si autodistrugga. Affinché ci consenta di reintegrarci emotivamente in quel mondo da cui perennemente temiamo di essere espulsi. Cioè esclusi, respinti, scacciati. Questa, almeno, è la funzione sociale svolta dall'horror nei trent'anni di storia che King prende in esame. Quanto più il cinema ha reso la paura *visibile*, tanto più ha negoziato la sua *controllabilità*. Quanto più ha saturato il campo visivo con i segni espliciti della minaccia, tanto più ha rimosso o controllato la pericolosità virtuale del minaccioso nascosto nel fuori campo (del cinema: che poi è il «campo» della vita). Questo, almeno, nel periodo che va dagli anni Cinquanta alla fine dei Settanta. Poi, nell'universo socio-finzionale che viene dopo *Danse macabre*, le cose sono cambiate. Non solo perché la missione principale che la società dello spettacolo si è autoattribuita negli ultimi vent'anni è stata quella di rimuovere la radicale pericolosità sociale dell'angoscia surrogandola con l'offerta seducente dell'eccitazione come *comfort*, ma soprattutto perché anche la paura non ha resistito a quel processo di frammentazione che ha colpito tutti i capisaldi della modernità ed è precipitata essa stessa in quella dimensione sinusoidale, fatta di «alti» e «bassi» sensoriali, che secondo Fredric Jameson costituisce la tonalità emotiva dominante della postmodernità. Non c'è più nessuna paura, ormai, capace di *mangiare l'anima*. Le paure di fine millennio (almeno quelle spettacolarizzate e legittimate dal cinema e dai media) sanno tutt'al più titillare gli occhi, strizzare lo stomaco, eccitare i nervi. Da *divorante*, la paura è diventata *tonificante*: una sorta di fitness dello spirito o un viagra della percezione in una società anestetizzata da un surplus di sicurezze e di protezioni garantite. Come una vitamina emotiva, anche la paura è diventata una merce preziosa nella società dell'eccitazione obbligatoria e del brivido controllato. Lo stesso King, del resto, se ne è accorto: tanto che da un certo momento in poi ha smesso di scrivere storie immediatamente riconducibili agli archetipi dell'horror. E ha preferito mettersi a frugare nell'immondizia del quotidiano per svelare quell'orrore sfigurato che nessuno (o quasi) percepisce più come tale: quello che,

senza bisogno di mostri repellenti o di massacri strabilianti, si annida nella normalità e nella banalità della vita, e scaturisce, quasi pirandellianamente, dalla *pena di vivere così*.

Agli inizi del Novecento, Sigmund Freud classificava in questo modo le paure che incombono sulla nostra esistenza: «Siamo minacciati dalla sofferenza da tre versanti: dal nostro corpo, condannato al declino e al disfacimento e che non può funzionare senza il dolore e l'ansia come segnali di pericolo; dal mondo esterno, che può scagliarsi contro di noi con la sua terribile e formidabile forza distruttiva; infine, dalle nostre relazioni con gli altri». Ognuno di questi tre versanti, in fondo, ha generato un diverso filone tematico e linguistico nella storia delle rappresentazioni della paura: l'*horror corporale*, l'*horror catastrofico-naturale* e l'*horror social-relazionale*. *Danse macabre* fornisce un'abbondante messe di esempi per ognuna delle tre tipologie, evidenziando come la percezione di una *devianza dalla norma* sia – al cinema come in letteratura – il primo sintomo inquietante dell'avvicinarsi (nel rapporto con il proprio corpo come in quello con la natura o con la società) di un qualcosa di minaccioso. Purtroppo *Danse macabre* si arresta sulla soglia di quei mutamenti radicali che negli ultimi vent'anni hanno cambiato anche la nostra percezione della minaccia e della paura, facendo emergere l'*inadeguatezza* e l'*incertezza* come le nuove forme epocali del terrore individuale e collettivo nella società del comfort globalizzato. Nel mondo di fine-inizio millennio, infatti, l'individuo non è più chiamato a uniformarsi a un ordine o a una norma, non è più obbligato a sottoporsi a un rigido regime di regolamentazione. Piuttosto deve confrontarsi incessantemente con una sorta di metadovere performativo. Come ha scritto acutamente Zygmunt Bauman: «L'incombenza di mantenersi sempre idonei e pronti ad assumere nuovi compiti/impegni». O ancora: «Il compito/impegno di non diventare antiquato, esaurito, logoro; di non fermarsi per periodi di sosta troppo lunghi; di non ipotecare il futuro», e così via. Di fronte a un compito siffatto, non è più il binomio normalità-devianza che si fa generatore di inquietudine o di assicurazione, quanto piuttosto il nesso idoneità-inadeguatezza. È la paura *di non essere all'altezza* che segna in modo specifico lo scenario emotivo della contemporaneità. Tutte le altre paure legate alla percezione della minacciosità della devianza (la paura dello straniero, del diverso, del vagabondo, del misterioso) non sono che «pillole» sociali inventate per surrogare (e dissimulare) con una forte *offerta identitaria* la vera radicale paura del nostro tempo. L'unica che, ancora, può produrre angoscia o generare un'interrogazione sul mondo e sulle sue forme. Ma allora: come funziona il cinema (o quel che ne resta) di fronte al fantasma *indicibile* di questa paura? Ha ancora quella capacità terapeutica che aveva mostrato di fronte alle paure *moderne*, e che King evidenzia con straordinaria lucidità? La risposta non può essere che ambigua e, a suo modo, *incerta* o *tentennante*: sì e no. Immerso in uno scenario sociale frantumato, appiattito e puntiforme, lo spettatore del cinema contemporaneo sperimenta un perenne moto sobillatorio fra sensazioni contrastanti. Per esempio: *paura* che il cinema finisca per rendermi digeribile *questo* mondo. *Paura* che il cinema non lo sappia fare (o non abbia saputo farlo) con la necessaria energia. O ancora: *paura* che non ci sia più

cinema, e che il destino ci condanni, come accadde al piccolo King allo *Stratford Theater* nel 1957, a sbattere le palpebre davanti all'orrore dello schermo nero. E infine, soprattutto: *paura* che il mondo, nonostante il cinema, *continui a far paura*.

GIANNI CANOVA

Nota al testo

La prima edizione di *Danse macabre* uscì nel 1981 presso Everest House di New York. L'anno successivo fu pubblicata una prima edizione per i tipi di Berkley. Nel 1983, infine, è uscita, sempre per la Berkley, una seconda edizione, riveduta e corretta dall'autore: su di essa si basa la presente traduzione (la prima integrale, pubblicata in Italia per la prima volta da Theoria, Roma-Napoli 1992).

I libri, i racconti, le poesie, i film, le serie televisive e radiofoniche (a eccezione dei singoli episodi) e i fumetti citati da Stephen King nel corso dell'opera, se usciti anche in Italia, sono stati riportati con il titolo italiano. Nell'indice dei nomi e nell'indice dei titoli posti in fondo al volume, il lettore potrà trovare i titoli originali delle opere citate, l'anno di uscita del film e, per quanto riguarda i libri pubblicati anche in Italia, i riferimenti bibliografici essenziali.

I capitoli terzo e decimo, tradotti da Emanuela Turchetti, sono stati pubblicati precedentemente in Italia, con il titolo *Danse macabre*, da Theoria (I ed. 1985, IV ed. 1991).

Prefazione alla prima edizione

Il libro che avete tra le mani è nato da una telefonata fattami nel novembre del 1978. Insegnavo scrittura creativa, oltre a tenere un paio di corsi di letteratura all'Università del Maine, a Orono, e lavoravo nel tempo libero all'ultima stesura di un romanzo, *L'incendiaria*. Mi telefonò Bill Thompson, che aveva pubblicato i miei primi cinque libri (*Carrie*, *Le notti di Salem*, *Shining*¹, *A volte ritornano* e *L'ombra dello scorpione*) negli anni che vanno dal 1974 al 1978. Oltre a questo, Bill, in quei giorni editor alla Doubleday, era l'unica persona legata all'*establishment* editoriale di New York che avesse letto con un sincero interesse i miei primi lavori ancora inediti. Era quell'importantissimo primo contatto che i giovani scrittori aspettano e desiderano... e che trovano molto di rado.

Dopo *L'ombra dello scorpione* io e la Doubleday ci separammo, e anche Bill si trasferì: divenne *senior editor* alla Everest House. E poiché negli anni della nostra cooperazione eravamo diventati amici oltre che colleghi, rimanemmo in contatto, ogni tanto andavamo a pranzo insieme... e prendevamo le sbornie insieme. La migliore fu quella presa durante la finale del campionato di baseball nel luglio del 1978, che guardammo in un pub irlandese a New York su uno schermo gigante, in compagnia di innumerevoli birre. Sopra il bancone c'era un cartello che diceva: EARLY BIRD HAPPY HOUR, 8-10 A.M.², e tutti i drink costavano cinquanta cent. Quando chiesi al barista che tipo di persone entravano a chiedergli un rum Collins o un gin-tonic alle 8.15 del mattino, mi fissò con un sorriso dolente, si asciugò le mani sul grembiule, e disse: «Studenti... come voi».

Ma in quella notte di novembre non molto dopo Halloween, Bill mi chiamò e disse: «Perché non scrivi un libro sull'intero fenomeno dell'horror come lo vedi tu? Libri, film, radio, televisione, tutto. Lo potremmo fare insieme, se vuoi».

L'idea mi attraeva e mi impauriva allo stesso tempo. Mi attraeva perché mi avevano chiesto già mille volte perché la gente vuole leggere quella roba o va al cinema per vederla; il paradosso era: perché la gente paga per essere messa a disagio? Avevo parlato a così tante persone e scritto così tanto sull'argomento (compresa una lunga prefazione alla mia raccolta di racconti *A volte ritornano*), che dire l'Ultima Parola su di esso mi attraeva. Pensavo che dopo, se qualcuno mi avesse posto ancora la domanda, avrei potuto dirgli: se volete sapere cosa ne penso dell'horror, c'è un

¹ Originariamente pubblicato in Italia come *Una splendida festa di morte* (Sonzogno, Milano 1978), cambiò titolo dopo il successo del film di Kubrick. (N.d.R.)

² Alla lettera: «Ora felice per i mattinieri». Vuol dire che: dalle 8 alle 10 del mattino, i drink sarebbero costati solo cinquanta cents. (N.d.T.)

libro che ho scritto a questo proposito. Leggetelo. È la mia Ultima Parola sul meccanismo del racconto dell'orrore.

Mi impauriva perché immaginavo già il lavoro dilatarsi lungo gli anni, i decenni, i secoli. Se si dovesse cominciare da Grendel e dalla madre di Grendel, persino il *Reader's Digest Condensed Book* dovrebbe essere di quattro volumi.

Bill mi consigliò di limitarmi agli ultimi trent'anni, con qualche parentesi per esplorare le origini del genere. Gli dissi che ci avrei pensato, e lo feci. Ci pensai bene e a lungo. Non avevo mai tentato prima un progetto non narrativo della lunghezza di un libro, e l'idea mi intimidiva. L'idea di dover dire la verità mi intimidiva. Dopotutto, la narrativa è fatta di bugie su bugie... Ecco perché i puritani non la approvano mai. In un romanzo o in un racconto, se ci si blocca si può sempre tornare indietro di due o tre pagine e cambiare qualcosa. Nella saggistica, ci sono tutti quei fastidiosi problemi di dover controllare che ciò che si dice sia corretto, che le date corrispondano, che i nomi siano scritti in maniera esatta... e peggio di ogni altra cosa, è necessario salire sul palcoscenico. Un romanziere è una creatura nascosta, dopotutto; al contrario del musicista o dell'attore, può camminare in strada senza essere notato. Le sue creazioni salgono alla ribalta mentre lui rimane invisibile. Lo scrittore di saggistica è anche troppo in evidenza.

Eppure, l'idea mi piaceva. Cominciai a capire come si sentono i pazzoidi che predicano a Hyde Park quando sistemano le loro cassette della frutta e si preparano a salirci sopra. Pensai che potevo avere a disposizione pagine e pagine per poter salire sui miei cavalli di battaglia – «*Ed essere pagato per questo!*» urlò, stropicciandosi le mani e ridendo follemente. Pensai a un corso dal titolo «Temi della letteratura soprannaturale» che avrei dovuto tenere il semestre seguente. Ma più che altro pensai di avere l'opportunità di parlare di un genere che amo, ed era un'opportunità che viene offerta a pochi scrittori di letteratura popolare.

E riguardo al mio corso sui «Temi della letteratura soprannaturale», quella stessa sera di novembre in cui Bill mi chiamò, ero in cucina a bermi una birra cercando di prepararmi a come trattare la materia... e scherzavo con mia moglie, dicendole che fra poco avrei dovuto passare parecchio tempo davanti a un bel po' di gente a parlare di un argomento in cui mi ero sempre orientato con l'istinto, come un cieco. Anche se molti dei libri e dei film discussi nelle pagine che seguono sono adesso normale materia di studio in molte università, io ho letto i libri, visto i film e tirato le conclusioni da solo, senza testi o pareri autorevoli a indirizzare i miei pensieri.

Ritenevo che di lì a poco avrei visto per la prima volta i veri colori di questi miei pensieri.

Può sembrare una frase strana. Più avanti nel libro ho scritto che nessuno è davvero sicuro di quello che vuol dire su un certo argomento finché non ha messo per iscritto i suoi pensieri; allo stesso modo io credo che si abbia ben poca comprensione di ciò che si è pensato finché non si comunicano i nostri pensieri a persone intelligenti almeno quanto noi. Ed ero così nervoso al pensiero di dover entrare in quell'aula, che quell'anno sprecai una deliziosa vacanza a St. Thomas agonizzando sull'uso dell'umorismo che faceva Stoker in *Dracula* e sul quoziente di paranoia in *Gli invasati* di Jack Finney.

Nei giorni che seguirono la telefonata di Bill, cominciai a pensare che se la mia serie di discussioni (non osavo chiamarle conferenze) sul campo dell'horror soprannaturale-gotico fosse stata ben accolta, sia da me sia dai miei studenti, forse lo scriverne un libro avrebbe completato il cerchio. Alla fine chiamai Bill e gli dissi che avrei provato a scrivere il libro. E come potete vedere, l'ho scritto.

Tutto questo è per attribuire il giusto merito a Bill Thompson, che ebbe l'idea, che era ed è ottima. Se vi piace il saggio, ringraziate Bill, che ci ha pensato per primo. Se non vi piace, date la colpa a me, che ho rovinato l'idea.

È anche un tributo a quei cento e passa studenti che mi hanno ascoltato con pazienza (spero mi abbiano perdonato) mentre elaboravo le mie idee. Il risultato di quel corso è che molte di quelle idee non posso nemmeno definirle mie, perché vennero modificate da discussioni in classe, sfidate e, in molti casi, cambiate.

Durante il corso, un professore di inglese dell'Università del Maine, Burton Hatlen, intervenne un giorno per tenere una lezione sul *Dracula* di Stoker, e vedrete che i suoi intelligenti pensieri sull'horror, inteso come una vasta zona di «una polla dei miti» in cui tutti siamo immersi, formano in parte la spina dorsale del libro. Grazie, Burt.

Il mio agente, Kirby McCauley, appassionato di fantasy-horror e genuino uomo del Minnesota, dev'essere ringraziato per aver letto il manoscritto, segnalato errori, dubitato delle conclusioni... e più di tutto per aver passato con me una bellissima notte alcolica all'*U.N. Plaza Hotel* a New York, e avermi aiutato a stendere la lista dei film horror consigliati degli anni 1950-1980 che forma l'Appendice 1 del libro. Devo molto più a Kirby, ma per ora parlerò di questo.

Mi sono anche basato su molte fonti esterne durante il mio lavoro su *Danse macabre*, e ho coscienziosamente cercato di citarle tutte a mano a mano che le usavo, ma devo menzionarne alcune che davvero sono state importantissime: il fecondo lavoro di Carlos Clarens sui film dell'orrore, *An Illustrated History of the Horror Film*; l'attento riesame, episodio per episodio, di *Ai confini della realtà* fatto dalla rivista *Starlog*; *The Science Fiction Encyclopedia*, a cura di Peter Nicholls, che è stata particolarmente importante per venire a capo (o almeno per provarci) dei lavori di Harlan Ellison e delle trasmissioni della serie TV *The Outer Limits*; tutti quegli strani viottoli nei quali mi sono addentrato.

In conclusione, un grazie agli scrittori – Ray Bradbury, Harlan Ellison, Richard Matheson, Jack Finney, Peter Straub e Anne Rivers Siddons, tra gli altri – che sono stati gentili a rispondere alle mie lettere e a dare informazioni sulla genesi dei lavori qui discussi. Le loro voci donano al libro una dimensione che altrimenti sarebbe tristemente mancata.

Siamo alla fine... solo che non voglio dare l'impressione di pensare di aver raggiunto la perfezione con questo libro. Temo che molti errori siano rimasti nonostante tutti gli attenti controlli; posso solo sperare che non siano troppi o troppo vistosi. Se ne trovate, vi prego di scrivermi e di indicarmeli, così da poterli correggere nelle edizioni future. E spero che il libro risulterà divertente. Leggetelo di nascosto o davanti a vostra madre, ma leggetelo. È fatto per questo, proprio come i romanzi.

Forse troverete qualcosa che vi farà pensare, o ridere o magari arrabbiare. Mi vanno bene tutte queste reazioni. Solo la noia, quella non la vorrei.

Per me, scrivere questo libro è stato sia esasperante sia piacevole, certi giorni un dovere, certi altri un atto d'amore. Penso vi accorgerete che la strada sulla quale state per avviarvi è gibbosa e sconnessa. Posso solo sperare che, come è successo per me, il viaggio porti delle ricompense.

S.K

Prefazione all'edizione tascabile

Due mesi dopo aver iniziato a lavorare a *Danse macabre*, esposi a un mio amico della West Coast, anche lui appassionato sia di libri sia di film dell'orrore, quello che stavo scrivendo. Pensavo che sarebbe stato contento. Invece mi fissò con uno sguardo di orrore assoluto e mi disse che ero pazzo.

«Perché?» gli chiesi.

«Se mi offri una birra te lo dico», rispose.

Gli offrii una birra. Ne bevve mezza e si piegò sul tavolo verso di me, con un'aria grave.

«È da pazzi perché i fan ti faranno a pezzi», disse. «Farai tanti errori, almeno uno per ogni cosa giusta che scriverai. E nessuno di darà una pacca sulla spalla per le cose giuste; ti faranno impazzire con gli errori che commetterai. Come farai a trovare del materiale di ricerca su *Non aprite quella porta*? Dove cercherai? Sul *New York Times*? Non farmi ridere.

«Ma...»

«Metà di quelli con cui parlerai ti diranno una cosa; l'altra metà te ne dirà un'altra. Per Dio, potresti parlare con Roger Corman delle persone che recitano nei suoi film degli anni Cinquanta, e *lui stesso* sbaglierà un sacco di nomi, perché quei film li girava in tre settimane!»

«Ma...»

«Ti dirò un'altra cosa. Metà di ciò che *leggerai* sarà sbagliato perché la gente cui piace questa roba è proprio come noi. Pazza.»

«Ma...»

«E i tuoi stessi *ricordi* ti tradiranno. Lascia perdere. Ti romperai la testa per cercare di fare tutto nella maniera giusta e i fan ti salteranno addosso, perché i fan sono fatti così. Lascia perdere e scrivi un altro romanzo. Ma prima offrirmi un'altra birra.»

Gli offrii un'altra birra, ma non lasciai perdere, come potete vedere. Comunque, ricordandomi di quello che aveva detto, inclusi nella Prefazione alla prima edizione una frase in cui invitavo gli appassionati a scrivere per primi dove avevo sbagliato. Non arrivarono milioni di lettere, ma il mio amico profeta di sventure non aveva torto; ne arrivarono *centinaia*. Il che mi porta a Dennis Etchison.

Dennis Etchison è un altro appassionato della West Coast. E di media statura, in genere porta la barba, ed è bello di una confortante bellezza anti-Los Angeles. È anche simpatico, gentile e intelligente. Ha letto molto del nostro genere, e in profondità la sua esperienza di film del terrore, sia di alte sia di basse pretese, è molto ampia, e la sua comprensione è profonda. È anche un ottimo scrittore, e se non avete letto la sua antologia di racconti, *The Dark Country*, avete perso uno dei grandi libri

del nostro campo (no, qui non ne parlo perché il libro è uscito negli anni Ottanta). Le storie non sono solo buone; sono eccitanti, senza alcuna eccezione, e in certi casi davvero grandi. La versione rilegata è stata stampata in edizione limitata, ma uscirà presto un tascabile, della Berkley, e vi consiglio di correre, non di camminare, alla libreria più vicina e di acquistarne una copia prima possibile. E no, non sono stato pagato per questo; mi viene dal cuore.

In ogni modo, Kirby McCauley suggerì che Dennis sarebbe stata la persona adatta per correggere gli errori di *Danse macabre* nella versione tascabile. Chiesi a Dennis se gli sarebbe piaciuto farlo, e Dennis disse di sì. Gli spedii il mio crescente mucchio di lettere di protesta.

E Dennis mi rese orgoglioso, e con me tutti coloro che vogliono la precisione anche in quell'oscuro torrione che è il campo dell'horror.

Questa edizione è molto più accurata in parecchi punti rispetto alle versioni precedenti, e la ragione di questo è Dennis Etchison, assistito da un esercito di fan dell'orrore. Volevo che lo sapeste, e volevo ringraziare quest'uomo per avermi rimesso a posto la camicia e pettinato i capelli.

Signore e signori, Dennis Etchison: dategli una mano. Lui di sicuro l'ha data a me.

S.K

«Qual'è la cosa peggiore che tu abbia mai fatto?»

«Non te lo dirò, ma ti dirò qual'è la cosa peggiore che mi sia mai capitata... la cosa più spaventosa...»

PETER STRAUB, *Ghost Story*

«Bene, daremo una festa, ma fuori piazzeremo una guardia...»

EDDIE COCHRAN, *C'mon Everybody*

1

4 ottobre 1957, e un invito a ballo

1

Per me, il terrore – il vero terrore, ben diverso da tutti i demoni e gli orchi che avrebbero potuto vivere nella mia mente – cominciò un pomeriggio di ottobre del 1957. Avevo appena compiuto dieci anni.

E, come era giusto che fosse, mi trovavo al cinema: lo *Stratford Theater*, nel centro di Stratford, Connecticut.

Il film che davano quel giorno era ed è uno dei miei preferiti di ogni tempo, e anche il fatto che proprio quel film – invece che un western con Randolph Scott o un film di guerra con John Wayne – fosse in programmazione era certamente appropriato. La matinée del sabato in cui cominciò il vero terrore era *La Terra contro i dischi volanti* con Hugh Marlowe, in quei giorni forse più conosciuto per il suo ruolo di fidanzato piantato e rabbiosamente xenofobo di Patricia Neal in *Ultimatum alla Terra*, un film di fantascienza leggermente più vecchio e decisamente più razionale.

In *Ultimatum alla Terra*, un alieno chiamato Klaatu (Michael Rennie, vestito con una tuta sportiva intergalattica bianca brillante) atterra sul Mall a Washington in un disco volante (che, quando è in azione, brilla come uno di quei Gesù di plastica che venivano distribuiti al catechismo per memorizzare i versi della Bibbia). Klaatu scende la scaletta e si ferma sull'ultimo gradino, al centro di ogni sguardo inorridito e sotto la mira di diverse centinaia di fucili dell'esercito. È un momento di memorabile tensione, di grande dolcezza, a ripensarci, il tipo di momento che rende le persone come me degli appassionati di cinema per tutta la vita. Klaatu comincia ad armeggiare con uno strano oggetto, e un giovane soldato dal grilletto facile gli spara immediatamente a un braccio. Poi si viene a sapere che l'oggetto era un regalo per il presidente. Nessun raggio della morte; solo una semplice, interstellare cura per il cancro.

Questo nel 1951. Quel pomeriggio di sabato nel Connecticut, sei anni dopo, quelli sul disco volante si comportano molto meno amichevolmente. Ben lontani dai nobili e tristi lineamenti di Michael Rennie nella parte di Klaatu, gli spaziali di *La Terra contro i dischi volanti* sembravano antichi, maligni alberi viventi, con i loro corpi nodosi e raggrinziti e le ringhianti facce da vecchi.

Invece di portare una cura per il cancro al presidente, come ogni nuovo ambasciatore porta un segno della stima del suo Paese, gli spaziali di *La Terra contro*

i dischi volanti portano raggi della morte, distruzione, e, alla fine, guerra totale. Tutto ciò, in particolare la distruzione di Washington, era reso con meraviglioso realismo dagli effetti speciali di Ray Harryhausen, che da ragazzo andava sempre al cinema con un mio amico, un certo Ray Bradbury.

Klaatu viene a porgere la mano in segno di amicizia e fratellanza. Offre al popolo terrestre di entrare in una sorta di ONU interstellare, sempre che si possa abbandonare la nostra sventurata abitudine di ucciderci l'un l'altro a milioni. Quelli del disco volante di *La Terra contro i dischi volanti* vengono solo per conquistare, sono l'ultima Armada di un pianeta morente, vecchio e avido, in cerca non di pace ma di bottino.

Ultimatum alla Terra è uno dei film di una razza selezionata: i veri film di fantascienza. I vecchi spaziali di *La Terra contro i dischi volanti* sono emissari di una razza di film molto più comune: i film dell'orrore. Qui non ci sono delicatezze tipo «doveva essere un dono per il vostro presidente»; questa gente piomba sull'*Operazione Skyhook* di Hugh Marlowe a Cape Canaveral e comincia a sparare.

Credo che il terrore alberghi nello spazio tra queste due filosofie. Se esiste una linea di forza tra idee così chiaramente opposte, allora certamente è lì che nasce il terrore.

Perché, proprio mentre gli spaziali stavano allestendo il loro attacco sulla nostra capitale nell'ultimo rullo del film, tutto si fermò. Lo schermo diventò nero. Il cinema era pieno di bambini, ma ci furono poche proteste. Se si ripensa alle matinée dei sabati della nostra giovinezza spesa male, ci si ricorda che i ragazzi al cinema avevano un gran numero di modi di esprimere la loro stizza per l'interruzione di un film o per il ritardato inizio: applausi ritmici; quel grande, bambinesco canto tribale «Vogliamo-il-film! Vogliamo-il-film! Vogliamo-il-film!»; pacchetti di caramelle in volo verso lo schermo; scatole di pop-corn che diventano corni da caccia. E se a qualcuno era rimasto in tasca un petardo Black Cat dall'ultimo Quattro Luglio, avrebbe avuto l'opportunità di tirarlo fuori, passarlo agli amici perché lo ammirassero, poi accenderlo e lanciarlo giù dalla galleria.

Nessuna di queste cose accadde quel giorno di ottobre. La pellicola non si era rotta; il proiettore era stato spento. E poi cominciarono ad accendersi le luci, una cosa assolutamente inaudita. Sedevamo guardandoci intorno, sbattendo gli occhi alla luce come tante talpe.

Il direttore andò al centro del palco e alzò le mani – certo non ce n'era bisogno – per ottenere calma. Sei anni dopo, nel 1963, mi ritornò in mente quel momento quando, un pomeriggio di venerdì, il ragazzo che ci portava a casa dalla scuola ci disse che avevano sparato al presidente a Dallas.

2

Una verità e un pregio della *danse macabre* è che i romanzi, i film, i programmi della TV o della radio – persino i fumetti – che si occupano di horror si svolgono sempre su due livelli.

Alla superficie c'è il livello grossolano – quando Regan vomita in faccia al prete o si masturba con un crocifisso in *L'esorcista*, o quando il mostro scorticato e simile a un ammasso di carne cruda del film *Profezia* di John Frankenheimer sgranocchia la testa del pilota d'elicottero come fosse un dolcetto. Il grossolano può esser fatto con vari gradi di finezza artistica, però c'è sempre.

Ma su un altro livello, ben più potente, l'orrore davvero diventa una danza, una ricerca continua, ritmica. Ed è alla caccia del luogo dove tu, lettore o spettatore, vivi al tuo livello più primitivo. All'orrore non interessano i prodotti della civiltà, nelle nostre vite. Non si muove attraverso quelle stanze che ci siamo costruiti un pezzo alla volta, e nelle quali ogni pezzo esprime (lo speriamo!) la nostra personalità socialmente accettabile ed educatamente illuminata. È invece alla ricerca di un altro luogo, una stanza che può a volte somigliare al segreto covo di un gentleman vittoriano, o alla stanza delle torture dell'Inquisizione spagnola... ma più spesso è lo scarno, brutale, disadorno buco di un cavernicolo dell'età della pietra.

L'orrore è arte? Su questo secondo livello, sì, non può essere altro; raggiunge lo status di arte semplicemente perché è in cerca di qualcosa che sta oltre l'arte, che fa dell'arte una preda; è in cerca di ciò che chiamerei punti di pressione fobica. Il buon racconto di orrore danzerà fino al centro della tua vita e troverà quella porta della stanza segreta di cui solo tu credevi di conoscere l'esistenza: come hanno fatto notare sia Albert Camus sia Billy Joel, lo Straniero ci rende nervosi... ma ci piace indossare la sua faccia, in segreto.

Sono i ragni a spaventarti? Bene. Abbiamo i ragni, come in *Tarantola*, *Radiazione BX distruzione uomo* e *Il regno dei ragni*. E i topi? Nell'omonimo romanzo di James Herbert, li puoi sentire arrampicarsi su di te... E mangiarti vivo. I serpenti? Claustrofobia? Le altezze? O... qualsiasi cosa.

Poiché i libri e i film sono mezzi di comunicazione di massa, il campo dell'horror è stato spesso capace negli ultimi trent'anni di fare ancora meglio di queste paure personali. In questo periodo (e in minor grado nei settant'anni precedenti), il genere horror è spesso riuscito a trovare dei punti di pressione fobica nazionale, e i libri e i film che hanno avuto maggior successo hanno quasi sempre chiamato in causa ed espresso paure che esistono in un vario spettro di persone. Tali paure, spesso politiche, economiche e psicologiche piuttosto che soprannaturali, danno alle migliori opere dell'orrore un appagante senso allegorico, ed è quel tipo di allegoria con la quale i registi vanno a nozze. Forse perché sanno che se le cose cominciano a diventare noiose, possono sempre far uscire il mostro dal buio.

Tra poco torneremo a Stratford nel 1957, ma prima voglio dire che uno dei film degli ultimi trent'anni capace di trovare un punto di pressione con grande accuratezza è *L'invasione degli ultracorpi* di Don Siegel. Più avanti parleremo del romanzo (e Jack Finney, l'autore, avrà anche lui due cose da dire), ma per adesso diamo un'occhiata al film.

Non c'è niente di fisicamente orribile nella versione di Siegel di *L'invasione degli ultracorpi*³; nessun malvagio e raggrinzito visitatore stellare, nessuna forma contorta o mutata sotto la facciata di normalità. Quelli che escono dal baccello sono solo un po' diversi, ecco tutto. Un po' distratti. Un po' trasandati. Anche se Finney non parla mai di questo nel suo libro, di certo suggerisce che la cosa più orribile che «li» riguarda è che a «Loro» manca persino il più comune e accessibile senso estetico. Non importa che questi alieni invasori dallo spazio esterno non sappiano apprezzare *La Traviata* o *Moby Dick* o nemmeno una bella copertina di Norman Rockwell sul *Saturday Evening Post*. È già abbastanza brutto, ma – mio Dio! – non tagliano l'erba, non sostituiscono il vetro del garage rotto dalla palla di baseball del bambino della casa accanto. Non ridipingono le case quando si scrostano. Le strade che portano a Santa Mira diventano così piene di buche e di rivoli d'acqua che ben presto i venditori porta a porta della città – che aera i suoi polmoni municipali con la benefica atmosfera del capitalismo, si potrebbe dire – smettono di andarci.

Il livello grossolano è ben noto, ma è sul secondo livello di orrore che si prova spesso quel basso senso di ansietà che chiamiamo «la pelle d'oca». Negli anni, *L'invasione degli ultracorpi* ha fatto venire la pelle d'oca a un sacco di gente, e al film di Siegel sono state imputate un mucchio di stravaganti idee. È stato definito un film anti-McCarthy finché qualcuno ha fatto notare che le idee politiche di Don Siegel non potevano certo esser dette di sinistra. Poi la gente cominciò a vederlo come un film del tipo «meglio rossi che morti». Delle due idee, penso che la seconda si adatti meglio al film di Siegel, che finisce con Kevin McCarthy nel bel mezzo di un'autostrada a urlare: «Sono già qui! Voi sarete i prossimi!» alle macchine che gli sfrecciano accanto incuranti. Ma nel mio cuore, non credo che Siegel avesse pensato in termini politici quando fece il film (e tra poco vedrete che neanche Jack Finney ci aveva pensato); credo che stesse semplicemente divertendosi e che i significati nascosti... spuntarono e basta.

Questo non invalida l'idea che ci sia un elemento allegorico in *L'invasione degli ultracorpi*; suggerisce solo che a volte questi punti di pressione, questi terminali della paura, sono così profondamente sepolti ed eppure così vitali che si può attingere da loro come da pozzi artesiani, dicendo una cosa a voce alta e nello stesso tempo sussurrandone un'altra in un sospiro. La versione di Philip Kaufman del romanzo di Finney è divertente (anche se, per essere sinceri, non quanto quella di Siegel), ma quel sospiro si è intanto mutato in qualcosa di completamente diverso: il film di Kaufman sembra farsi gioco del Movimento degli egocentrici anni Settanta, descrivibile con il detto «Io-sono-okay-tu-sei-okay-allora-entriamo-nella-vasca-e-massaggiamo-la-nostra-preziosa-coscienza».

³ C'è però nel rifacimento di Philip Kaufman. C'è un momento orribile e repellente in quel film. È quando Donald Sutherland usa un rastrello e colpisce la faccia di un essere quasi completamente formato nel baccello. La faccia di questa «persona» si spacca con vomitevole facilità, come un frutto marcio, e ne esce un'esplosione del più realistico sangue di scena che abbia mai visto in un film a colori. A quella scena trasalii, mi portai una mano alla bocca... e mi chiesi come quel film avesse fatto a essere vietato solo ai minori di 14 anni.

E ciò suggerisce che, sebbene gli inquieti sogni del subconscio collettivo possono cambiare da decennio a decennio, il flusso in quel pozzo di sogni rimane costante e vitale.

Questa è la vera *danse macabre*, credo: quei preziosi momenti in cui il creatore di una storia dell'orrore riesce a unire il conscio e il subconscio grazie a una sola, potente idea. Credo che questo sia avvenuto più compiutamente nella versione di Siegel di *L'invasione degli ultracorpi*, ma naturalmente sia Siegel sia Kaufman poterono procedere grazie a Jack Finney, che perforò il pozzo originale. E tutto questo ci riporta allo Stratford Theater in un caldo pomeriggio d'autunno del 1957.

3

Eravamo nelle nostre poltrone, fermi come manichini, e fissavamo il direttore. Sembrava nervoso e giallastro, o forse erano solo le luci della ribalta. Ci chiedevamo quale catastrofe poteva avergli fatto fermare il film proprio mentre stava arrivando all'apoteosi di tutte le matinée del sabato, alla «parte bella». E il tremolio nella sua voce certo non confortò nessuno.

«Voglio dirvi», disse con quella voce tremula, «che i russi hanno messo un satellite spaziale in orbita intorno alla Terra. Lo chiamano... *sputnik*».

Questo frammento di spionaggio fu salutato da un silenzio assoluto, di tomba. Rimanemmo seduti lì, una sala piena di ragazzini degli anni Cinquanta coi capelli a spazzola, il ciuffo, code di cavallo, sottogonne, jeans con risvolti, anelli di Capitan Mezzanotte; ragazzini che avevano appena scoperto Chuck Berry e Little Richard sull'unica stazione newyorkese di rhythm & blues, che prendevamo solo di notte, e tremolava distante come fosse un linguaggio ritmato di un lontano pianeta. Eravamo i ragazzi cresciuti con Capitan Video e Terry e i Pirati. Eravamo i ragazzi che avevano visto nei fumetti Combat Casey far saltare i denti a calci a innumerevoli nordcoreani. Avevamo visto Richard Carlson catturare migliaia di sporche spie comuniste in *I Led Three Lives*. Avevamo pagato un quarto di dollaro per vedere Hugh Marlowe in *La Terra contro i dischi volanti* e, come malvagio bonus, avevamo avuto questa spiacevole notizia.

Lo ricordo molto chiaramente: a tagliare quel terribile silenzio venne una voce stridula, non so se di ragazzo o di ragazza; una voce vicina alle lacrime ma anche carica di una tremenda rabbia: «Oh, facci vedere il film, bugiardo!»

Il direttore non guardò neanche nella direzione da cui era venuta la voce, e quella fu la cosa peggiore di tutte. Era la prova. I russi ci avevano battuto nello spazio. Da qualche parte, sopra le nostre teste, emettendo trionfanti bip, c'era una palla elettronica lanciata e costruita dietro la Cortina di Ferro. Né Capitan Mezzanotte né Richard Carlson (che recitò anche in un film intitolato *Gli esploratori dell'infinito*; e, accidenti, che amara ironia in questo) erano riusciti a impedirlo. Era lassù... E lo chiamavano sputnik. Il direttore rimase lì un altro momento, guardandoci come se volesse poterci dire qualcosa d'altro ma non riuscisse a immaginare cosa. Poi se ne andò e ben presto ricominciò il film.

Ecco una domanda. Vi ricorderete dove eravate quando fu assassinato il presidente John Kennedy. Vi ricorderete quando Robert Kennedy fu fatto fuori da un altro pazzo nella cucina di un hotel. Forse vi ricordate anche dove eravate durante la crisi per i missili installati a Cuba.

Vi ricordate dove eravate quando i russi lanciarono *Sputnik I*?

Il terrore – ciò che Hunter Thompson chiama «paura e ribrezzo» – spesso nasce da un diffuso senso di spiazzamento; quando le cose sembrano sul punto di sfasciarsi. Se quel senso di disfacimento è improvviso e sembra personale, se vi colpisce al cuore, allora si installa nella memoria. Il fatto che quasi tutti ricordino dove erano nell'istante in cui hanno appreso la notizia dell'assassinio di Kennedy mi sembra altrettanto interessante del fatto che un idiota con una pistola comprata per corrispondenza sia stato capace di cambiare il corso della storia in appena quattordici secondi. Quel momento di consapevolezza e lo spasmo di dolore che per tre giorni ci lasciò come storditi è l'esperienza più vicina a un periodo di totale coscienza ed empatia di massa che qualsiasi popolo abbia mai provato e, in prospettiva, anche di memoria di massa: duecento milioni di persone in una specie di trance. L'amore non riesce a raggiungere quell'effetto tanto coinvolgente, a colpire con una martellata di emozione tanto forte, o almeno così sembra.

Non dico che la notizia del lancio dello Sputnik ebbe lo stesso effetto sulla psiche degli americani, non ci andò neanche vicino (anche se non mancò di provocare delle conseguenze; si veda, per esempio, la divertente narrazione di Tom Wolfe dei fatti seguenti al lancio riuscito dei russi nel suo superlativo libro sul nostro programma spaziale, *La stoffa giusta*), ma sono certo che molti bambini – ci chiamavano i bambini della guerra – ricordano quell'evento così bene come lo ricordo io.

Eravamo terreno fertile per i semi del terrore, noi bambini della guerra; eravamo cresciuti in una strana atmosfera da circo, mista di paranoia, patriottismo e *hybris* nazionalistica. Ci avevano detto che eravamo la più grande nazione della Terra e che se un fuorilegge venuto dalla Cortina di Ferro avesse provato a sfidarci nel grande saloon della politica avrebbe imparato chi era la pistola più veloce del West (come nell'illuminante romanzo di Pat Frank di quegli anni, *Addio, Babilonia*), ma ci avevano anche detto cosa dovevamo tenere nei rifugi antiatomici e quanto tempo avremmo dovuto starci dopo aver vinto la guerra. Avevamo più cibo di ogni altra nazione nella storia del mondo ma c'erano tracce di stronzio 90 nel nostro latte, per via degli esperimenti nucleari.

Eravamo i figli degli uomini e delle donne che avevano vinto ciò che John Wayne, il Duca, chiamava «quella grossa» e, quando la polvere si era posata, c'era l'America sul podio. Avevamo rimpiazzato l'Inghilterra nel ruolo del colosso che dominava il mondo. Quando la gente si rincontrò e cominciò a fare bambini come me, e milioni di altri, Londra era stata quasi rasa al suolo, il sole tramontava ogni dodici ore sull'Impero Britannico, e la Russia si era dissanguata nella guerra contro i nazisti;

durante l'assedio di Stalingrado, i soldati russi avevano dovuto mangiare i loro compagni morti. Ma neanche una bomba era caduta su New York, e l'America aveva il più basso numero di caduti di ogni grande potenza coinvolta nella guerra.

Inoltre, avevamo una grande storia da cui attingere (tutte le storie corte sono invariabilmente grandi), soprattutto nel campo delle invenzioni e delle innovazioni. Ogni professore di liceo usava le stesse due parole per il diletto dei suoi studenti; due parole magiche che splendevano e brillavano come un'insegna al neon; due parole di incredibile grazia e potere; e queste due parole erano: *pioneer spirit*, lo «spirito dei pionieri». Io e i miei amici crescemmo sicuri nella consapevolezza dello «spirito dei pionieri» dell'America, consapevolezza che poteva essere riassunta in una litania di nomi imparati a memoria in classe. Eli Whitney. Samuel Morse. Alexander Graham Bell. Henry Ford. Robert Goddard. Wilbur e Orville Wright. Robert Oppenheimer. Questi uomini, signore e signori, avevano in comune una grande cosa. Erano americani infiammati di «spirito dei pionieri». Eravamo ed eravamo sempre stati, in quella pungente frase americana, i migliori e i più veloci tra i tanti.

E che mondo avevamo davanti! Era tutto già anticipato nei racconti di Robert A. Heinlein, Lester Del Rey, Alfred Bester, Stanley Weinbaum e decine di altri! Questi sogni venivano dalle ultime riviste di fantascienza «eroica», che nell'ottobre del 1957 stavano appassendo e morendo... ma la fantascienza stessa non era mai stata in forma migliore. Lo spazio sarebbe stato ben più che conquistato, ci dicevano questi scrittori; sarebbe... sarebbe stato COLONIZZATO DAI PIONIERI! Aghi d'argento avrebbero attraversato il vuoto, seguiti da razzi fiammeggianti che avrebbero spinto enormi astronavi verso mondi alieni, seguiti da robuste colonie di uomini e donne (uomini e donne americani, devo aggiungere) sprizzanti «spirito dei pionieri» da ogni poro. Marte sarebbe diventato il nostro cortile, la nuova corsa all'oro (o forse la nuova corsa al rodio) poteva essere nella fascia degli asteroidi... E alla fine, naturalmente, le stelle sarebbero state nostre... ci attendeva un glorioso futuro fatto di turisti che scattano istantanee con le loro Kodak alle sei lune di Procione IV, e di catene di montaggio per la nuova Jet Car della Chevrolet su Sirio III. La Terra stessa sarebbe stata trasformata in un'utopia che si poteva vedere sulle copertine di qualsiasi numero degli anni Cinquanta di *Fantasy and Science Fiction*, *Amazing Stories*, *Galaxy* o *Astounding Science Fiction*.

Un futuro fatto di «spirito dei pionieri»; anche meglio, fatto di spirito *americano* dei pionieri. Guardate, per esempio, la copertina dell'edizione tascabile Bantam di *The Martians Chronicles* (*Cronache marziane*) di Ray Bradbury. In questa visione artistica – una finzione dell'immaginazione del disegnatore, non di Bradbury; non c'è niente di così etnocentrico o banalmente stupido in questa classica fusione tra fantasy e fantascienza – i viaggiatori spaziali appena atterrati sembrano soldataglia sulla spiaggia di Saipan o Tarawa. Sì, c'è un razzo alle loro spalle e non un mezzo da sbarco, ma il comandante, con il mascellone sporgente e l'automatico in mano, potrebbe essere uscito da un film di John Wayne: «Forza, ragazzi, volete vivere per sempre? Dov'è il vostro *spirito dei pionieri*?»

Era questa la culla di elementare teoria politica e sogni tecnologici in cui eravamo stati tenuti io e molti altri bambini della guerra fino a quel giorno d'ottobre, quando la

culla fu rudemente strattonata e noi cademmo tutti. Per me fu la fine dei sogni... E l'inizio di un incubo.

Ai bambini non sfuggirono le implicazioni di quello che i russi avevano fatto, bene e velocemente come nessun altro, certo con la stessa velocità con cui i politici si arrabattavano per salvare il salvabile da questa brutta avventura.

I grandi bombardieri che avevano colpito Berlino e Amburgo nella Seconda guerra mondiale erano, già allora, nel 1957, obsoleti. Una nuova e minacciosa abbreviazione era intanto entrata a far parte del vocabolario del terrore: ICBM. Gli ICBM, sapevamo, erano solo i V2 tedeschi migliorati. Avrebbero portato enormi quantità di morte nucleare e distruzione, e se i russi avessero tentato qualcosa, li avremmo semplicemente cancellati dalla faccia della Terra. Attenta, Mosca! Eccoti una bella dose di «spirito dei pionieri» tutta per te!

Senonché, incredibilmente, anche i russi andavano bene per quanto riguardava gli ICBM. Dopotutto, gli ICBM erano solo razzi un po' più grandi, e i comunisti non avevano certo lanciato in orbita lo Sputnik con uno schiacciapate.

Fu in questo contesto che il film ricominciò a Stratford, e le minacciose, echeggianti voci degli spaziali erano dappertutto: «Attenti al cielo... L'avvertimento verrà dal cielo... Attenti al cielo...»

5

Questo libro deve essere un riassunto informale sul genere horror negli ultimi trent'anni, e non un'autobiografia del sottoscritto. L'autobiografia di un padre, scrittore ed ex professore di liceo sarebbe noiosa da leggere. Sono uno scrittore di professione, il che vuol dire che le cose più interessanti non mi sono successe, sono accadute in sogno.

Ma poiché sono un romanziere dell'orrore e anche un figlio dei miei tempi, e poiché credo che l'orrore non faccia paura finché il lettore o lo spettatore non sono toccati personalmente, vedrete che l'elemento autobiografico salterà fuori spesso. Nella vita reale l'orrore è qualcosa con cui fare i conti da soli, proprio come io mi trovai solo con la consapevolezza che i russi ci avevano battuti nello spazio. È una lotta che ha luogo nei segreti recessi del cuore.

Credo che in ultima analisi tutti siamo soli e che ogni contatto umano, sia pure profondo e duraturo, non sia niente più di una necessaria illusione; ma almeno i sentimenti che definiamo «positivi» e «costruttivi» li considero un tentativo, uno sforzo per realizzare un contatto e stabilire una sorta di comunicazione. I sentimenti di amore e gentilezza, l'inclinazione al prendersi cura e all'empatizzare, sono ciò che conosciamo del mondo della luce. Sono sforzi di collegare e integrare; sono le emozioni che ci uniscono, se non nei fatti, almeno in una confortante illusione che rende il fardello della mortalità un po' più agevole da portare.

Orrore, terrore, paura, panico: sono le emozioni che fanno nascere la discordia tra di noi, ci escludono dalla folla e ci rendono soli. È paradossale che a far questo siano sentimenti ed emozioni che associamo con «l'istinto della folla», ma nella folla si è

soli, ci dicono, è una fratellanza senza amore. Le melodie del racconto dell'orrore sono semplici e ripetitive e sono melodie di spiazzamento e disintegrazione... ma un altro paradosso è che il rituale sbocco di queste emozioni sembra riportare tutto indietro a uno stato d'animo più stabile e costruttivo. Chiedete ad ogni psicoanalista cosa fanno i suoi pazienti quando sono sdraiati sul divano e gli parlano dei loro sogni e di ciò che li tiene svegli la notte. Cosa vedi quando spegni la luce? chiesero i Beatles; e risposero: non so dirlo, ma so che è mio.

Il genere di cui stiamo parlando, in termini di libri, film o TV, è in realtà una cosa sola: l'orrore reso credibile. Una delle domande che mi rivolgono di frequente, fatta da persone che hanno capito il paradosso (ma che forse non l'hanno articolato bene nelle loro menti) è: perché crei delle cose orribili quando c'è così tanto orrore vero nel mondo?

La risposta sembra essere che costruiamo orrori per aiutare a convivere con gli orrori del reale. Con l'inventiva senza fine dell'umanità, afferriamo gli elementi che sono distruttivi e capaci di creare divisione e cerchiamo di trasformarli in strumenti perché alla fine si autodistruggano, per così dire. Il termine catarsi è vecchio quanto le tragedie greche, ed è stato usato troppo disinvoltamente da certi professionisti del mio campo per giustificare i loro lavori, ma adesso ci serve. Il sogno dell'orrore è uno sfogo e una trafittura... E potrebbe anche essere che il sogno dell'orrore dei mass media possa, chissà quando, diventare un divano da analista di dimensioni nazionali.

E così, per l'ultima volta prima di andare avanti, torniamo all'ottobre del 1957. Ora, per quanto possa sembrare assurdo, *La Terra contro i dischi volanti* si muta in una dichiarazione politica. Al di là della storiella degli invasori dallo spazio, diventa una specie di anteprima della guerra definitiva. Quegli avidi, contorti mostri che pilotano i dischi volanti sono i russi; la distruzione del Monumento a Washington, del Campidoglio e della Corte Suprema, il tutto reso attraverso la bizzarra credibilità degli effetti di *stop-motion* di Harryhausen, diventa niente meno che la distruzione che ci si aspetta da una bomba H.

E poi arriva la fine del film. L'ultimo disco è stato abbattuto dall'arma segreta di Hugh Marlowe, un cannone ultrasonico che interrompe la propulsione elettromagnetica dei dischi volanti, o qualcosa di altrettanto pazzesco. Gli altoparlanti – pare siano a ogni angolo di Washington – urlano: «Il pericolo attuale è finito, il pericolo attuale è finito. Il pericolo attuale è finito». La macchina da presa ci mostra cieli liberi. I cattivi vecchi mostri con i loro ghigni gelidi e le loro facce rugose sono stati sconfitti. Si passa a una spiaggia californiana, magicamente deserta eccetto Hugh Marlowe e la sua nuova moglie (che è naturalmente la figlia del Vecchio Irascibile Militare Morto Per Salvare La Patria); sono in luna di miele.

«Russ», lei chiede, «torneranno?»

Marlowe guarda saggiamente il cielo, poi sua moglie. «Non in questa bella giornata», dice confortante. «E non in un mondo così bello».

Corrono mano nella mano verso il mare, e partono i titoli di coda.

Per un momento, solo per un momento, il trucco paradossale ha funzionato. Abbiamo preso il terrore e l'abbiamo usato perché si autodistruggesse, un trucco come tirarsi su per i lacci delle scarpe. Per un po' la paura più profonda, la realtà

dello Sputnik russo e il suo significato, è stata esorcizzata. Tornerà ancora, ma dopo. Per ora, si è affrontato il peggio e non era poi così brutto. C'era quel momento magico di sicurezza e reintegrazione nel finale; lo stesso sentimento che si prova alla fine della corsa in ottopolante, quando si scende con la nostra ragazza sottobraccio tutti interi.

Credo sia questo sentimento di reintegrazione, che nasce da un genere specializzato in morte, paura e mostruosità, a rendere la danse macabre così ripagante e magica... quello, e l'abilità senza limiti dell'immaginazione umana nel creare infiniti mondi di sogno e poi usarli. E un mondo che una poetessa come Anne Sexton utilizzò per difendersi dalla pazzia. Dalle sue poesie che spiegano e raccontano la sua discesa nel *maëlstrom* della follia, ritornò a volte la capacità di vivere nel mondo reale, almeno per un po'... E forse altri hanno usato le sue poesie allo stesso scopo.

Questo non per suggerire che lo scrivere si giustifica sulla base della sua utilità; divertire il lettore è abbastanza, no? Questo è il mondo in cui ho vissuto di mia scelta da quando ero un bambino, molto prima dello *Stratford Theater* e di *Sputnik I*. Certo non sto affermando che i russi mi traumatizzarono così tanto da far nascere in me un interesse per la narrativa dell'orrore, dico solo che in quell'istante capii il collegamento tra il mondo del fantastico e quello della cronaca del *Weekly Reader*. Questo libro è la mia scorribanda in quel mondo, in tutti i mondi fantastici e terrificanti che mi hanno deliziato e impaurito. Non ci sarà molto ordine, e se a volte vi viene in mente un cane da caccia che si aggiri senza sosta dietro a ogni odore interessante, a me va bene.

Ma non è una caccia. È una danza. E a volte spengono le luci in questa sala da ballo.

Ma danzeremo lo stesso, voi e io. Anche nel buio. Specialmente nel buio.

Posso invitarvi?

2

Storie dell'Uncino

1

La linea divisoria tra il fantasy e la fantascienza (per esser chiari il fantasy, o il fantastico, è ciò che è; l'horror è solo un ramo di questo genere) è un argomento che salta fuori invariabilmente a ogni convention di fantascienza o fantasy (e per quelli di voi che non avessero familiarità con questa sottocultura, ce ne sono praticamente centinaia all'anno). Se avessi un nickel per ogni articolo su questa dicotomia che appare sulle colonne delle riviste specializzate o sui numeri unici della convention, potrei comprarmi l'isola di Bermuda.

Questa faccenda della definizione è una trappola, e non mi viene in mente un soggetto accademico più noioso. Come le discussioni infinite sulle scansioni del respiro nella poesia moderna o l'invasione di certa punteggiatura nel racconto breve, questa è una diatriba tipo quelle su quanti angeli possono stare sulla capocchia di uno spillo, ben poco interessanti a meno che i partecipanti alla discussione siano ubriachi o universitari, due livelli di incompetenza simili tra di loro. Mi esprimerò dicendo l'ovvio: tutte e due sono opere d'immaginazione, e tutte e due cercano di creare mondi che non esistono, non possono esistere, o che ancora non possono esistere. C'è una differenza, naturalmente, ma potete segnare voi i confini, se volete, e se provate vi accorgete che si tratta di confini ben difficili da tracciare. Per esempio *Alien* è un film dell'orrore anche se ha fondamenta ben più scientifiche di *Guerre stellari*. *Guerre stellari* è un film di fantascienza, anche se bisogna riconoscere che appartiene alla fantascienza spacca-tutto della scuola di E.E. «Doc» Smith e Murray Leinster: un western dello spazio profondo grondante «spirito dei pionieri».

A metà tra questi due estremi, in una zona cuscinetto poco frequentata dai film, ci sono opere che sembrano combinare fantascienza e fantasy in modo non minaccioso: per esempio, *Incontri ravvicinati del terzo tipo*.

Con così tante branche diverse (e ogni appassionato di fantascienza o fantasy potrebbe offrirne un'altra dozzina, da Narrativa Utopica a Narrativa Utopica Negativa, Spada e Stregoneria, Fantasy Eroica, Storia Futura, e così via fino al tramonto), vedete bene perché preferisca non aprire questa porta più di quanto non sia strettamente obbligato a fare. Porterò, invece di dare definizioni, qualche altro esempio, e poi andremo avanti. E quale miglior esempio di *Il cervello nostro*?

L'horror non deve necessariamente essere non-scientifico. Il romanzo *Il cervello nostro* di Curt Siodmak prende le mosse da una base scientifica per sfociare poi nell'orrore (come *Alien*). È stato adattato tre volte per il grande schermo, e tutte le

versioni hanno avuto successo. Sia il romanzo sia i film hanno per protagonista uno scienziato che, se non è del tutto pazzo, certo opera ai più lontani confini del razionale. Possiamo quindi collocarlo nella linea di discendenza dall'originale Professore Pazzo, Victor Frankenstein⁴.

Lo scienziato ha sperimentato una tecnica per tenere in vita il cervello dopo la morte del corpo (specificamente, immergendolo in un serbatoio riempito con una soluzione salina elettricamente carica).

Durante il romanzo, l'aereo privato di W.D. Donovan, un ricco e dispotico milionario, precipita vicino al laboratorio dello scienziato, situato in un deserto. Cogliendo l'occasione, lo scienziato rimuove il cranio del milionario morente e mette il cervello nel suo serbatoio.

Fin qui, tutto bene. La storia contiene elementi sia di horror sia di fantascienza; a questo punto potrebbe andare in una qualsiasi delle due direzioni, a seconda delle intenzioni di Siodmak. Una delle prime versioni cinematografiche si rivela subito: l'operazione di rimozione del cranio si svolge in una mugghiante tempesta e il laboratorio dello scienziato sembra la casa dei Baskerville. Comunque nessuno dei film eguaglia la storia di orrore crescente che Siodmak racconta con la sua attenta, razionale prosa. L'operazione ha successo. Il cervello è vivo e forse riesce anche a pensare nel serbatoio pieno di liquido torbido. Ora il problema diventa di comunicazione. Lo scienziato prova a contattare il cervello per mezzo della telepatia... E alla fine ci riesce. In uno stato di semi trance, scrive tre o quattro volte il nome W.D. DONOVAN su un foglio di carta e la sua firma è identica a quella del milionario.

Intanto nel serbatoio il cervello di Donovan comincia a cambiare, a mutarsi. Diventa più forte, capace di dominare il nostro giovane eroe, che inizia a eseguire gli ordini di Donovan, la cui ossessione maniacale è quella di assicurarsi che sia la persona giusta a ereditare la sua fortuna. Lo scienziato comincia a subire la debolezza del corpo di Donovan (ora ammuffito in una tomba senza nome): il mal di schiena, una fastidiosa zoppia. E mentre la storia raggiunge il suo apice, Donovan tenta di usare lo scienziato per eliminare una ragazza che si trova sulla strada del suo implacabile, mostruoso volere.

In una delle sue incarnazioni cinematografiche, la bella mogliettina (nessuna simile creatura esiste nel romanzo di Siodmak) si arma di parafulmine e, per l'appunto, fulmina il cervello dentro il serbatoio. Alla fine del libro invece lo scienziato attacca il serbatoio con un'ascia, e resiste al richiamo del volere di Donovan ripetendo ossessivamente, tra sé e sé, una formula mnemonica⁵. Il vetro si rompe, la soluzione salina fuoriesce e il pulsante, disgustoso cervello è lasciato morire come una lumaca sul pavimento del laboratorio.

⁴ E prima ancora Faust? Dedalo? Prometeo? Pandora? Una genealogia che ci porta fino alle bocche dell'inferno!

⁵ Questa caratteristica è coglibile soprattutto nella lingua originale: «*He thrusts his fists against the posts and still insist he sees the ghosts*», «sbatte i pugni contro il muro e ancora dice di vedere i fantasmi». (N.d.R.)

Siodmak è un ottimo pensatore e un discreto scrittore. Il flusso delle sue idee speculative in *Il cervello mostro* è altrettanto eccitante del flusso delle idee di Isaac Asimov, Arthur C. Clarke o del mio scrittore preferito di questo genere, John Wyndham, nei loro romanzi. Ma nessuno di questi stimati gentiluomini ha mai scritto un romanzo come *Il cervello mostro*... E nessun altro dopo di loro.

Il culmine arriva alla fine del libro, quando il nipote di Donovan (o forse suo figlio bastardo, accidenti se lo ricordo) viene impiccato per omicidio⁶. Per tre volte la botola della forca rifiuta di aprirsi quando viene premuto l'interruttore, e il narratore azzarda l'ipotesi che lo spirito di Donovan sia ancora vivo, indomabile, implacabile e... affamato.

Pur con tutte le sue bardature scientifiche, *Il cervello mostro* è una storia di horror tanto quanto *Il sortilegio dei runi* di M.R. James o l'unico racconto di fantascienza di Lovecraft, *Il colore venuto dallo spazio*.

Ora prendiamo un'altra storia, stavolta è, una storia orale. Si passa di bocca in bocca, in genere intorno ai fuochi di campeggio dei boy-scout dopo il tramonto, quando i *marshmallows* sono già stati infilati nei bastoncini per essere scaldati sui carboni. L'avrete già sentita. credo, ma invece di riassumerla, vorrei raccontarvela come l'ho sentita io, con la bocca aperta dal terrore, mentre il sole scendeva dietro il campo di baseball in cui giocavamo a Stratford quando c'erano abbastanza ragazzi per fare due squadre. Ecco la più quintessenziale storia di horror che conosco.

«Un ragazzo e la sua ragazza escono insieme, sapete? E parcheggiano la macchina nel Viale dell'Amore. E mentre sono lì, la radio trasmette questa notizia: un pericoloso maniaco omicida chiamato l'Uncino è appena scappato dal manicomio criminale di Sunnydale. Lo chiamano l'Uncino perché al posto della mano destra ha questo uncino. affilato come un rasoio, e girava sempre dalle parti dei viali dell'Amore, sapete, sorprende questi ragazzi insieme e gli tagliava la testa con l'uncino. Riusciva a farlo proprio perché l'uncino era molto affilato, sapete, e quando lo presero trovarono nel suo frigorifero quindici o venti teste. Così l'annunciatore dice di stare attenti a ogni persona con un uncino, e di stare lontani da ogni posto buio e solitario dove la gente va, sapete, per divertirsi.

«Allora la ragazza dice: Andiamo a casa, okay? E il ragazzo, un tipo bello grosso, sapete, braccia muscolose e così via, dice: Non ho paura di quello là, e probabilmente sarà lontano chilometri e chilometri da qui. E lei fa: Dài, Louie, ho paura, il manicomio di Sunnydale non è molto lontano. Torniamo a casa mia. Farò il pop-corn e guarderemo la TV.

«Ma il ragazzo non la ascolta e continua fino al belvedere, parcheggia in fondo alla strada e dopo pochi minuti ci danno dentro come ricci. Ma lei continua a dire che vuole andare a casa perché la loro è l'unica macchina parcheggiata, sapete. Quei discorsi sull'Uncino hanno fatto scappare tutti. Ma lui dice: Dài, non essere fifona, non c'è niente di cui aver paura, e se ci fosse, ci sono io a proteggerti, e roba simile.

⁶ Ecco perché a Donovan piaceva così tanto il ragazzo da nominarlo suo erede. Un virgulto del vecchio ceppo.

«Così continuano per un po' e lei sente un rumore, come un ramo che si spezza. Come se ci fosse qualcuno nel bosco a guardarli. E così si impaurisce, diventa isterica, piange e tutto il resto. Prega il ragazzo di portarla a casa. Il ragazzo continua a dire di non aver sentito niente, ma lei guarda nello specchietto e le pare di vedere qualcuno accovacciato dietro alla macchina, che li guarda e sogghigna. Dice che se non la porta subito a casa non tornerà mai più lì con lui, e tutta quella tiritera. Così alla fine lui accende la macchina e parte di scatto perché si è molto arrabbiato. Vuole quasi lasciarla.

«Comunque arrivano a casa, lui scende per aprirle la portiera, e quando è lì si blocca, bianco come un cencio, gli occhi così sgranati che si crederebbe stessero per cadere a terra. Lei dice: Louie, cosa c'è? E lui sviene a terra come morto, sul marciapiede.

«Lei esce per vedere cosa è successo, e quando sbatte la portiera sente uno strano suono metallico e si gira per vedere cos'è. E lì, appeso alla maniglia, c'è un uncino, affilato come un rasoio.»

La storia dell'Uncino è un semplice, brutale classico dell'orrore. Non offre descrizioni, soggetto, nessun particolare artificio; non aspira alla bellezza simbolica né cerca di riassumere i tempi, la mente o lo spirito umano. Per trovare queste cose bisogna rivolgersi alla «letteratura», forse al racconto *Un brav'uomo è difficile da trovare* di Flannery O'Connor, molto simile alla storia dell'Uncino nella trama e nella costruzione. No, la storia dell'Uncino esiste per una e una sola ragione: per impaurire a morte i bambini dopo che il sole è tramontato.

Si può camuffare l'Uncino e farne una creatura dello spazio, e attribuire la sua capacità di viaggiare per parsec a un'energia fotonica o alla curvatura dello spazio; si può farne una creatura di un'altra dimensione alla Clifford D. Simak. Ma nessuna di queste convenzioni fantascientifiche farà diventare fantascienza la storia dell'Uncino. È terrore puro e semplice, e nel suo progredire punto per punto, nella sua brevità, nel suo modo di usare la storia solo come un mezzo per arrivare all'ultima frase d'effetto, è molto simile ad *Halloween* di John Carpenter («Era l'Uomo Nero», dice Jamie Lee Curtis alla fine del film. «In effetti», annuisce piano Donald Pleasance, «lo era davvero»), o a *Fog*. Tutti e due i film sono estremamente terrificanti, ma la storia dell'Uncino veniva prima di loro.

Il punto sembra essere che l'orrore esiste, al di là di definizioni o razionalizzazioni. In un articolo di copertina di *Newsweek* intitolato «La paurosa estate di Hollywood» (si riferisce all'estate del 1979, l'estate di *Fantasma*, *Profezia*, *Zombi*, *Le ali della notte* e *Alien*) il giornalista scrisse che durante le scene di paura in *Alien* il pubblico pareva gemere di repulsione più che urlare di terrore. Ed era vero; è già abbastanza brutto vedere una specie di cosa-granchio sulla faccia di un uomo, ma quella terribile scena in cui il mostro esce dal torace di uno dell'equipaggio è davvero un gran salto nell'orrore... E accade a tavola. È abbastanza per farti mettere via il pop-corn.

La cosa più vicina a una definizione o a una razionalizzazione che intendo dire è il suggerimento che il genere esiste su più o meno tre livelli distinti, ognuno un po' meno fine del precedente. L'emozione più fine è il terrore, quell'emozione evocata dalla storia dell'Uncino e anche dal venerando classico *La zampa di scimmia*. In tutte

e due le storie non si vede niente di tremendo; in una c'è l'uncino e nell'altra la zampa, che, disseccata e mummificata, non può certo essere peggio di quelle merde di cane di plastica in vendita nei negozi di curiosità. Ciò che vede la mente rende queste storie dei quintessenziali racconti di terrore. È la piacevole possibilità che viene in mente quando qualcuno bussa alla porta, in *La zampa di scimmia*, e la vecchia stordita dal dolore corre ad aprire. C'è solo il vento quando apre la porta... ma la mente si chiede: cosa avrebbe potuto esserci se suo marito fosse stato un po' più lento a rinunciare al suo terzo desiderio?

Da bambino, rabbrivivo sui fumetti horror di William M. Gaines, *The Haunt of Fear*, *Tales from the Crypt*, *The Vault of Horror*, e su tutte le loro imitazioni (ma, come un buon disco di Elvis, le riviste di Gaines erano spesso imitate, mai duplicate). Quei fumetti dell'orrore degli anni Cinquanta rappresentano per me ancora oggi l'epitome dell'orrore, quell'emozione di paura che giace sotto al terrore, un'emozione un po' meno fine, perché non interamente mentale. L'orrore invita anche a una reazione fisica mostrandoci qualcosa che è fisicamente sbagliato.

Uno di questi fumetti andava così: la moglie dell'eroe e il suo amante decidono di farla finita con l'eroe così da poter scappare insieme e sposarsi. In quasi tutti i fumetti degli anni Cinquanta, le donne sono viste un po' avanti negli anni, carnali, seducenti e sensuali ma, in fondo, cattive: puttane castranti e omicide che, come i ragni, sentono un bisogno istintivo di far seguire il cannibalismo all'amplesso. Questi due mascalzoni sembrano usciti da un romanzo di James M. Cain, portano il povero marito a fare un giro in macchina e l'amante gli piazza una pallottola tra gli occhi. Gli legano un blocco di cemento a una gamba e lo lanciano in un fiume da un ponte.

Due o tre settimane dopo, il nostro eroe, ormai un cadavere vivente, emerge dal fiume, putrefatto e sbocconcellato dai pesci. Si avvia a passi dinoccolati verso la mogliettina e il suo amichetto... E, si pensa, non certo per invitarli a bere un drink. Una frase, da questa storia che non ho mai dimenticato, è: «Sto arrivando, Marie, ma devo fare piano... perché continuano a cadermi dei piccoli pezzi...».

In *La zampa di scimmia*, è stimolata solo l'immaginazione. Il lettore ha campo libero. Nei fumetti horror (e nelle riviste specializzate degli anni dal '30 al '50) sono coinvolti anche i visceri. Come si è già detto, il vecchio di *La zampa di scimmia* riesce a far sparire la tremenda apparizione prima che sua moglie riesca ad aprire la porta. Nei *Tales from the Crypt*, la Cosa Venuta dall'Oltretomba è ancora lì quando si apre la porta, enorme e orribile.

Il terrore è il suono del battito continuo del cuore del vecchio in *Il cuore rivelatore* di Poe: un suono veloce, come «un orologio avvolto nel cotone». L'orrore è la «cosa» amorfa ma molto fisica nella meravigliosa storia *Slime* di Joseph Payrie Brennan, quando si avvolge intorno al corpo di un cane urlante.⁷

⁷ Nientemeno che Kate Wilhelm, l'acclamata scrittrice di narrativa e fantascienza (autrice di *Gli eredi della terra* e di *The Clewiston Test*, tra gli altri) cominciò la sua carriera con un breve ma racapricciante racconto dell'orrore che uscì in edizione economica, scritto in collaborazione con Ted Thomas: *Dalle fogne di Chicago*. In esso, una creatura informe fatta di pure proteine (la clone)... si forma nel sistema fognario di una grande città... intorno a un nucleo di hamburger

Ma esiste anche un terzo livello, quello della repulsione. È qui che si colloca la scena di *Alien* del mostro che esce dal torace di un uomo. Meglio ancora, prendiamo un altro esempio della Storia Rivoltante – *Foul Play* di Jack Davis da *The Crypt of Terror* è molto adatta. Se sedete nel vostro salotto, sgranocchiando patatine e cracker con salame mentre leggete, sarà meglio che li mettiate da parte per un po', perché questa storia vi farà sembrare la scena di *Alien* come qualcosa da includere in *Tutti insieme appassionatamente*. Noterete che alla storia manca ogni logica motivazione o sviluppo dei personaggi, ma, come nel racconto dell'Uncino, la storia stessa è poco più di un mezzo, un modo per arrivare alle ultime tre pagine.

Foul Play è la storia di Herbie Satten, lanciatore della squadra di Bayville, che gioca in un campionato minore di baseball. Herbie è il perfetto ritratto del cattivo. E un personaggio totalmente malvagio senza alcuna qualità che lo possa redimere, il Mostro Assoluto. È vanitoso, micidiale, egocentrico, capace di tutto pur di vincere. Tira fuori il peggio in ognuno di noi; ci piacerebbe vederlo appeso al melo più vicino, e tanti saluti ai Diritti Umani.

La sua squadra è in vantaggio di un punto all'ultimo inning, e Herbie va in prima base facendosi deliberatamente colpire da un lancio. Pur essendo grosso e lento, al lancio successivo corre verso la seconda base. Lì c'è Jerry Deegan, il buono di Central City. Ci viene detto che Deegan «è sicuro di vincere la partita proprio in quel nono inning». Il cattivo Herbie Satten si lancia verso la base con la gamba tesa e i chiodi delle scarpe protesi, ma il buon Jerry rimane fermo ed elimina Satten.

Jerry è colpito dai chiodi, ma le ferite sono roba da poco... o così sembrano. In realtà, Herbie ha intinto i suoi chiodi in un mortale veleno ad azione rapida. Quando tocca a Central City battere, Jerry va in battuta con due uomini fuori e uno pronto a segnare. Sembra tutto positivo per la squadra di casa; sfortunatamente, Jerry crolla a terra morto mentre l'arbitro lo sta eliminando. Il malefico Herbie Satten esce dal campo sogghignando.

Il medico della squadra Central City scopre che Jerry è stato avvelenato. Uno dei giocatori dice torvo: «Questo è un lavoro per la polizia!» Un altro risponde minacciosamente: «No! Aspetta! Pensiamoci noi... a modo nostro».

La squadra manda una lettera a Herbie, invitandolo una notte al parco per consegnargli una targa per i suoi risultati nel baseball. Herbie, apparentemente tanto cretino quanto malvagio, ci casca, e nella scena seguente vediamo la squadra del Central City sul campo. Il dottore è vestito da arbitro. Sta collocando la base per il battitore, che è un cuore umano. Le linee delle basi sono intestini. Le basi sono pezzi del corpo dello sfortunato Herbie Satten. Nell'ultimo riquadro vediamo che il battitore è al suo posto e invece di usare una mazza Louisville Slugger agita una delle gambe di Herbie. Il lanciatore ha in mano una testa umana grottescamente straziata e si prepara a lanciarla. La testa, dalla quale penzola un occhio, sembra sia già stata colpita diverse volte, tanto da farci dei fuoricampo, anche se, da come l'ha disegnata Davis (i fari dell'epoca lo chiamavano «Jolly Jack Davis»; ora a volte fa delle

rancido. Comincia a crescere, inglobando intanto centinaia di persone. In una memorabile scena, un bambino viene risucchiato attraverso il buco dell'acquario di casa sua.

copertine per la Guida TV), non sembra possa arrivare fin là. Nel gergo dei giocatori di baseball, è una «palla morta».

Il Guardiano della Cripta fece seguire a questo scempio le sue conclusioni, con il suo immortale risolino: «Eh, eh! Questo è il mio commentino allegro per questo numero, bambini. Herbie, il lanciatore, andò in pezzi quella notte e fu messo fuori... esistenza, cioè...».

Come vedete, sia *La zampa di scimmia* sia *Foul Play* sono storie di horror, ma il loro modo di attaccare e il loro effetto finale sono distanti anni luce. Potete anche farvi un'idea del perché gli editori di fumetti horror americani chiusero bottega nei primi anni Cinquanta... prima che fosse il Senato a farli smettere.

Quindi: prima il terrore, poi l'orrore, e in fondo il frizzante riflesso della repulsione. La mia filosofia, in quanto scrittore di horror, è di riconoscere queste distinzioni per la loro utilità, ma di evitare ogni preferenza per l'una o per l'altra o di fare classifiche. Il problema con le definizioni è che diventano strumenti critici, e questo tipo di critica, che chiamo critica meccanica, mi sembra irragionevolmente restrittiva e pericolosa. Considero il terrore l'emozione più fine (capace di trovare la sua quintessenza nel film *Gli invasati* di Robert Wise, in cui, come in *La zampa di scimmia*, non ci è permesso di vedere ciò che sta dietro la porta), e di conseguenza cercherò di terrorizzare il lettore. Ma se mi accorgo di non riuscire a terrorizzarlo, cercherò di fargli orrore; e se mi accorgo di non poter fargli orrore, gli farò repulsione. Non sono orgoglioso.

Quando iniziai a pensare al romanzo di vampiri che sarebbe diventato *Le notti di Salem*, decisi di provare a usare il libro un po' come una forma di omaggio letterario (come ha fatto Peter Straub in *Ghost Story*⁸, rimanendo nel solco della tradizione di scrittori «classici» di storie di fantasmi come Henry James, M.R. James e Nathaniel Hawthorne) e quindi il mio romanzo ha un'intenzionale somiglianza con *Dracula* di Bram Stoker, e dopo un po' mi accorsi che quello che stavo facendo era giocare un'interessante, almeno per me, partita di squash letterario: *Le notti di Salem* era la palla e *Dracula* il muro contro cui la rimandavo, stando attento a come e quando rimbalzava, così da poterla colpire ancora. Andò che certi rimbalzi furono davvero interessanti, e questo è dovuto al fatto che, mentre la mia palla esisteva nel Ventesimo secolo, il muro era un prodotto del Diciannovesimo. Allo stesso tempo, poiché le storie di vampiri erano la materia prima dei fumetti horror con i quali ero cresciuto, decisi che avrei anche provato a inserire questo aspetto della storia dell'horror⁹.

⁸ Precedentemente edito in Italia con il titolo *La casa dei fantasmi* (Mondatori, Milano 1982. N.d.R.)

⁹ La scena di *Le notti di Salem* che più si avvicina ai fumetti horror, almeno per come la vedo io, è quella in cui l'autista del bus, Charlie Rhodes (un tipo nella tradizione del buon vecchio Herbie Satten), si sveglia a mezzanotte e sente il clacson del suo autobus. Dopo che le porte del bus gli si sono chiuse alle spalle per l'ultima volta, scopre che il bus è pieno di bambini... ma sono tutti vampiri. Charlie comincia a urlare, e il lettore si chiederà il perché; dopo tutto, si sono fermati a bere un drink. Eh, eh!

Alcune scene di *Le notti di Salem* che corrono parallele alle scene di *Dracula* sono l'impalatura di Susan Norton (corrispondente all'impalatura di Lucy Westenra nel libro di Stoker), il prete che beve il sangue del vampiro, ed è padre Callahan (in *Dracula* è Mina Murray Harker che è forzata a fare la perversa comunione del Conte mentre lui mormora quelle memorabili agghiaccianti parole: «I miei generosi torchi da vino...»), la mano di Callahan che brucia mentre cerca di rientrare in chiesa per farsi dare l'assoluzione (mentre, in *Dracula*, Van Helsing tocca la fronte di Mina con un pezzo di ostia per purificarla dell'immondo tocco del Conte, e l'ostia si infiamma, lasciando una terribile bruciatura), e, naturalmente, la banda d'Intrepidi Cacciatori Di Vampiri che si forma in tutti e due i libri.

Le scene di *Dracula* che scelsi di riutilizzare per il mio libro sono quelle che mi impressionarono di più, quelle che mi sembrava Stoker avesse scritto in preda al delirio. Ve ne sono altre, ma il «rimbalzo» che non è mai riuscito a entrare nel libro riguarda l'uso dei topi che Stoker fa in *Dracula*. Nel romanzo, gli Intrepidi Cacciatori Di Vampiri – Van Helsing, Jonathan Harker, il Dr. Seward, Lord Godalming e Quincey Morris – entrano nella cantina di Carfax, la casa inglese del Conte. Il Conte se n'è andato da tempo, ma ha lasciato alcune delle sue bare da viaggio (bauli pieni della sua terra natia), e un'altra sgradita sorpresa. Pochi minuti dopo che i Cacciatori sono entrati, la cantina brulica di topi. Secondo la dottrina (e nel suo romanzo Stoker elenca una formidabile quantità di dottrina vampiresca), un vampiro ha il potere di comandare gli animali minori: gatti, topi, donnole (forse anche i repubblicani, ah-ah).

Ed è infatti *Dracula* ad aver mandato questi ratti come regalino ai nostri eroi.

Tuttavia Lord Godalming è pronto a tutto. Fa uscire da una borsa due terrier, che si sbarazzano dei topi del Conte. Decisi che avrei fatto usare i topi anche a Barlow (la mia versione di *Dracula*) e per quello dotai la cittadina di Jerusalem's Lot di una discarica, dove ci sono molti topi. Nelle prime duecento pagine del romanzo citai diverse volte la presenza dei topi in quella discarica, e ancora oggi ogni tanto ricevo lettere in cui i lettori mi chiedono se mi sono dimenticato dei ratti, o se li ho usati per creare atmosfera, o per cosa altro.

In realtà, li usai per creare una scena così rivoltante che il mio editor alla Doubleday (lo stesso Bill Thompson menzionato nella prefazione a questo libro) mi consigliò con forza di toglierla e di sostituirla con qualcosa d'altro. Dopo qualche mugugno, acconsentii. Nelle edizioni Doubleday-New American Library di *Le notti di Salem*, Jimmy Cody, il dottore locale, e Mark Petrie, il ragazzo che lo accompagna, scoprono che il re dei vampiri, per usare il pungente termine di Van Helsing, sta quasi sicuramente rintanato nella cantina di una casa in affitto lì vicino. Jimmy comincia a scendere ma le scale sono state tolte e il pavimento sottostante è disseminato di coltelli infilati tra le assi. Jimmy Cody muore impalato su questi coltelli in una scena che definirei «di orrore»: se paragonata al terrore e alla repulsione, questa scena sta nel mezzo.

Tuttavia, nella prima versione del manoscritto, facevo scendere Jimmy dalle scale per scoprire – troppo tardi – che Barlow aveva chiamato nella cantina della casa in affitto di Eva Miller tutti i topi della discarica.

Avveniva un vero pranzetto per i topi nella cantina, con Jimmy Cody come piatto forte. Attaccano Jimmy a centinaia, e ci è offerta (se è la parola giusta) una visione del buon dottore che brancola verso le scale, coperto di topi.

Gli sono dentro la camicia, gli strisciano sui capelli, mordendogli il collo e le braccia. E quando apre la bocca per urlare a Mark di non scendere, un topo gli si infila in bocca, contorcendosi.

Ero molto soddisfatto della scena così com'era scritta, perché mi dava la possibilità di fondere la tradizione di *Dracula* e quella dei fumetti dell'orrore. Il mio editor pensò che, francamente, fosse troppo, e mi persuase a vederla così. Forse aveva anche ragione¹⁰.

Finora ho cercato di delineare alcune delle differenze tra la fantascienza e l'horror, tra la fantascienza e la fantasy, tra il terrore e l'orrore, tra l'orrore e la repulsione, più per esempi che per definizioni. Tutto giusto, ma forse dovremmo esaminare più da vicino l'emozione dell'orrore, non in termini di definizione ma in termini di effetto. Che cosa fa l'orrore? Perché la gente vuole provare orrore... perché paga per questo? Perché *L'esorcista*? *Lo squalo*? *Alien*?

Ma prima di vedere perché alla gente piace l'effetto, forse dovremmo prenderci un po' di tempo per pensare alle sue componenti, e se non sceglieremo di definire l'orrore, esamineremo per lo meno i suoi elementi costitutivi e forse ne potremo trarre delle conclusioni.

2

I film e i romanzi dell'orrore sono sempre stati popolari, ma sembra che attraversino ogni dieci o venti anni un ciclo di maggiore popolarità e diffusione. Questi periodi quasi sempre coincidono con momenti di serie difficoltà politiche ed economiche, e i libri e i film riflettono questa fluttuante ansietà che accompagna problemi seri ma non mortali. Sono andati meno bene, i prodotti horror, quando gli americani hanno affrontato esempi lampanti di vero orrore nelle loro vite quotidiane.

L'horror conobbe un boom negli anni Trenta. Quando la gente schiacciata dalla Depressione si accalcava ai botteghini a vedere un centinaio di ragazze Busby Berkley ballare al suono di *We're in the Money*, placava le sue ansie anche in un altro modo: guardando Boris Karloff aggirarsi per la brughiera in *Frankenstein* o Bela Lugosi muoversi nel buio con il mantello davanti alla bocca in *Dracula*. Gli anni Trenta videro anche la nascita delle cosiddette «riviste del brivido» che includevano tutto, da *Weird Tales* a *Maschera Nera*. Negli anni Quaranta troviamo pochi film o

¹⁰ I topi sono dei piccoli stronzi bastardi, vero? Scrissi e pubblicai una storia di topi chiamata *Secondo turno di notte* sulla rivista *Cavalier* quattro anni prima di *Le notti di Salem* (era la terza storia che pubblicavo) e mi sentivo a disagio al pensiero della similitudine tra i topi del vecchio mulino in *Secondo turno di notte* e quelli della cantina della casa in affitto di *Le notti di Salem*. Appena gli scrittori cominciano ad avvicinarsi alla fine di un libro, devono affrontare la stanchezza, e io, vicino alla fine di *Le notti di Salem*, mi lasciai andare a questo piccolo autofurto letterario. E così, anche se ho deluso qualche appassionato di topi, devo riconoscere che l'opinione di Bill Thompson in *Le notti di Salem* era quella giusta.

romanzi dell'orrore degni di nota, e l'unica rivista di fantasy che debuttò in quella decade, *Unknown*, non sopravvisse a lungo. I grandi mostri degli Universal Studios dei giorni della Depressione – il mostro di Frankenstein, l'Uomo Lupo, la Mummia e il Conte – stavano morendo in quell'imbarazzante e confuso modo che i film riservano ai malati terminali; invece di farli ritirare con onore e seppellirli decentemente nei campi abbandonati vicino alle loro chiesette europee, Hollywood decise di usarli per far ridere, spremendo ogni possibile incasso da quelle povere creature prima di lasciarle riposare in pace. Quindi, Gianni e Pinotto incontrarono i mostri, così come i Bowery Boys, per non parlare di quegli amabili scemi, i Three Stooges. Negli anni Quaranta, divennero scemi anche i mostri. Anni dopo, Mel Brooks avrebbe fatto la propria versione di *Il cervello di Frankenstein*, e cioè *Frankenstein Junior*, con Gene Wilder e Marty Feldman al posto di Gianni e Pinotto.

La scomparsa dell'horror nella narrativa, iniziata nel 1939, durò per venticinque anni. Ogni tanto un occasionale romanzo come *Tre millimetri al giorno* di Matheson o *Edge of Running Water* di Sloane saltava fuori, tanto per ricordarci che il genere esisteva ancora (anche se persino la storia dell'uomo-contro-ragno-gigante di Matheson, se non è orrore questo!, fu definita di fantascienza), ma l'idea di un romanzo horror che avesse successo editoriale avrebbe fatto morire dal ridere gli editori.

Come per i film, l'età d'oro della narrativa horror erano stati gli anni Trenta, quando *Weird Tales* era al vertice della sua influenza e qualità (senza parlare della diffusione), e pubblicava racconti di Clark Ashton Smith, del giovane Robert Bloch, del Dr. David Keller e, naturalmente, dell'oscuro e barocco principe dell'horror del Ventesimo secolo, H.R. Lovecraft. Non voglio offendere chi ha seguito il genere per cinquant'anni dicendo che l'horror sparì negli anni Quaranta; non è vero. In quegli anni fu fondata la Arkham House, da August Derleth, e fu la Arkham a pubblicare quelle che considero le opere più importanti del periodo 1939-1960, tra le quali *L'estraneo* e *Oltre il muro del sonno* di Lovecraft, *Zombies: storie indicibili* di Henry Whitehead, *Colui che apre la via* e *Pleasant Dreams* di Robert Bloch... E *Dark Carnival* di Ray Bradbury, una meravigliosa e terrificante collezione di altri mondi oscuri, vicini al confine con il nostro.

Ma Lovecraft morì prima di Pearl Harbor; Bradbury si diresse sempre più spesso verso quella sua lirica miscela di fantasy e fantascienza (e solo dopo che lo ebbe fatto il suo lavoro venne accettato da riviste come *Collier's* e dal *Saturday Evening Post*); Robert Bloch aveva cominciato a scrivere i suoi racconti di suspense, usando quello che aveva imparato nei suoi primi venti anni da scrittore per creare una interessante serie di storie inconsuete, superate solo da quelle di Cornell Woolrich.

Durante e, dopo gli anni della guerra, l'horror andò in declino. I tempi non erano adatti. Era un periodo di straordinari sviluppi scientifici e di razionalità (crescono bene in tempo di guerra), un periodo oggi celebrato da appassionati e scrittori come «l'età d'oro della fantascienza». Mentre *Weird Tales* si trascinava stancamente, ancora difendendosi ma certo senza far impazzire nessuno (si sarebbe spenta negli anni Cinquanta dopo che un cambiamento di formato, dal vistoso originale a uno più piccolo, non riuscì a curare la sua sofferente circolazione), il mercato della

fantascienza esplose, procreando una dozzina di riviste molto note e lanciando nomi come Heinlein, Asimov, Campbell e Del Rey che, pur senza essere di grande richiamo, divennero ben presto famosi all'interno di una sempre crescente comunità di fari dediti alla diffusione del razzo, delle stazioni spaziali e del popolarissimo raggio della morte.

Così l'horror languì nel suo torrione fino al 1955; ogni tanto scuoteva le sue catene, ma senza causare grande rumore. Fu in quegli anni che due uomini chiamati Samuel Z. Arkoff e James H. Nicholson salirono le scale della torre e si accorsero di una macchina da soldi che arrugginiva senza che nessuno ci badasse. Poiché erano distributori di film, Arkoff e Nicholson decisero che, mancando negli anni Cinquanta i film di serie B, li avrebbero fatti loro.

Gli addetti ai lavori predissero la loro rapida rovina. Gli dissero che stavano prendendo il mare in una nave fatta di piombo; era il tempo della TV. Gli esperti avevano visto il futuro, e apparteneva a Dagmar e Richard Diamond, detective privati. L'idea generale, tra i pochi cui importava, fu che ci avrebbero rimesso la camicia, e in fretta.

Ma durante i venticinque anni in cui fu attiva la società da loro fondata, la American-International Pictures, è stata la sola delle più importanti compagnie cinematografiche americane ad avere consistenti profitti, anno dopo anno. La Aip ha prodotto una gran varietà di film, tutti destinati al pubblico dei più giovani; tra essi, classici un po' dubbi come *America 1929: sterminateli senza pietà*, *Il clan dei Barker*, *Dragstrip Girls*, *Il serpente di fuoco*, *Dillinger* e *l'immortale Beach Blanket Bingo*. Ma i loro maggiori successi furono i film dell'orrore.

Quali elementi rendevano classici i film Aip? Erano semplici, girati in fretta e furia, e così dilettoneschi che a volte si vedeva l'ombra di un microfono o si notava il brillio della bombola dell'aria dentro la tuta da mostro di una creatura subacquea (come in *The Attack of the Giant Leeches*). Lo stesso Arkoff ricorda che erano rare le volte in cui iniziavano un film con una sceneggiatura completa e persino un coerente trattamento per lo schermo; e spesso si investiva denaro in certi progetti sulla base di un titolo che suonava bene dal punto di vista commerciale, come *Terror from the Year 5000* o *The Brain Eaters*, qualcosa che avrebbe attirato l'occhio sui poster.

Qualunque fossero gli elementi, funzionarono.

3

Va bene, passiamo ad altro. Parliamo di mostri. Che cos'è un mostro, per l'esattezza?

Cominciamo a dire che la storia di orrore, non importa quanto primitiva, è per sua natura allegorica e simbolica. Facciamo finta che, come un paziente sul divano dello psicoanalista, ci racconti una cosa volendo intenderne un'altra. Non sto dicendo che l'orrore è consciamente allegorico o simbolico; sarebbe suggerire un'astuzia alla quale aspirano ben pochi scrittori o registi horror. C'è stata una retrospettiva di film

Aip a New York, e l'idea di una retrospettiva fa venire in mente l'arte, ma quei film sono al massimo arte-spazzatura. Hanno un valore per lo più nostalgico, e chi cerca la cultura dovrà rivolgersi altrove. Dire che Roger Corman in quattro giorni di riprese, con un budget di quattromila dollari, stava inconsapevolmente creando un'opera d'arte è assurdo.

L'elemento allegorico esiste solo perché è implicito, è un dato al quale è impossibile sottrarsi. L'horror ci piace perché esprime in modo simbolico le cose che abbiamo paura a dire apertamente; ci dà una possibilità di esercitare (è giusto: non *esorcizzare* ma *esercitare*) quelle emozioni che la società ci impone di tenere sotto controllo. Il film dell'orrore è un invito a comportarsi in modo deviante, antisociale, per procura; a commettere atti gratuiti di violenza, cullare i nostri puerili sogni di potere, abbandonarsi alle paure più vili. Forse più di ogni altra cosa, il film o il romanzo horror ci dice che ci si può unire alla folla, diventare un essere tribale, distruggere l'estraneo. E nel romanzo *Demoni amanti* di Shirley Jackson, tutto ciò è reso nel modo migliore; l'intero concetto dell'estraneo è simbolico, creato da un cerchio nero tracciato su un foglio di carta. Ma nella pioggia di pietre alla fine del racconto non c'è simbolismo; il figlio stesso della vittima colpisce la madre morente, che urla: «Non è giusto! Non è giusto!»

E non è un caso che le storie dell'orrore finiscano così spesso con una svolta che porta direttamente in un cunicolo buio. Quando siamo alle prese con un film del brivido o con un libro da pelle d'oca, non abbiamo in testa il nostro bel cappello da minatori. Ci aspettiamo che venga detto ciò che spesso si sospetta, cioè che siamo nella merda. In molti casi l'horror dà ampie prove che di questo si tratta e non credo che qualcuno si sorprenda quando Katharine Ross cade preda dell'Associazione degli Uomini di Stepford alla fine di *La fabbrica delle mogli*, o quando l'eroico negro è ucciso dagli uomini della squadra dello stupido sceriffo alla fine di *La notte dei morti viventi*. Fa parte del gioco.

E la mostruosità? Come ci dobbiamo avvicinare a essa? Se non definiamo, possiamo almeno fare degli esempi? Ecco un elenco esplosivo, amici.

Che ne dite dei *freak* del circo? Delle aberrazioni osservate alla nuda luce delle lampadine da cento watt? Di Cheng ed Eng, i famosi gemelli siamesi? In quei giorni la maggioranza della gente li considerava mostruosi, e un numero ancora maggiore di persone considerava mostruoso il fatto che ognuno dei due avesse la sua propria vita matrimoniale. Il più mordace cartoonist americano, a volte anche il più divertente, un tipo chiamato Rodrigues, ne disse di tutti i colori sul tema dei siamesi nella sua striscia *Aesop Brothers* nel *National Lampoon*, rivista che ficcava il naso in quasi ogni possibile bizzarro accadimento nella vita dei mortali: le vite sessuali di, le funzioni organiche di, le vite amorose di, le malattie di. Rodrigues forniva tutto quello che avreste mai voluto chiedere dei gemelli siamesi... E rispondeva a ogni vostra curiosità.

È vero che si trattava di operazioni di dubbio gusto, ma questa è una critica futile e impotente: il vecchio *National Enquirer* pubblicava foto di vittime straziate di incidenti stradali e cani che masticavano allegramente pezzi di teste umane recise, ma

fece affari d'oro con l'orrido prima di ritornare in una più quieta corrente di giornalismo all'americana¹¹.

E che dite degli altri freak? Sono classificabili come mostruosità? I nani? I bassotti? La donna barbata? La donna cannone? Lo scheletro umano? Quasi tutti siamo andati a vederli, in piedi con il nostro hot-dog o con lo zucchero filato in mano, tra la segatura e la polvere a farci imbonire dallo strillone, che aveva vicino a sé un esemplare di questi esseri umani collaterali, in bella mostra: la grassona con il tutù da ballerina, l'uomo tatuato con la coda di un drago intorno al collo, come il cappio di un favoloso boia, o l'uomo che mangia i chiodi, i pezzi di metallo e le lampadine. Forse non molti hanno sentito il bisogno di tirar fuori i due o quattro o sei dollari per entrare nel baraccone a vederli, la Mucca a Due Teste o il Bambino nella Bottiglia (ho scritto horror dall'età di otto anni, ma non sono mai voluto andare a un freak show), certo qualcuno avrà sentito l'impulso, però. E a certi carnevali, il freak più terribile di tutti è tenuto da una parte, nel buio come i dannati del nono cerchio dell'Inferno di Dante, perché le sue esibizioni furono proibite per legge già nel 1910; è tenuto isolato ed è vestito di stracci. È il pazzo, e per uno o due dollari in più si può stare ai margini del recinto e guardarlo staccare a morsi la testa di una gallina e poi ingoiarla mentre la gallina che tiene in mano sbatte ancora le ali.

C'è qualcosa di attraente nei freak, qualcosa di proibito e terrificante, ma l'unico serio tentativo di usarli come la molla principale di un film dell'orrore sfociò nel rapido accantonamento del film. Il film era *Freaks*, regista Tod Browning, e fu girato nel 1932 per la Mgm.

Freaks è la storia di Cleopatra, la bellissima trapezista che sposa un nano. Nella miglior tradizione horror, lei ha il cuore nero come il carbone. Non le interessa il nano, ma il suo denaro. E come quegli uomini-ragno che uccidono il loro compagno nei fumetti che erano ancora di là da venire, Cleo presto si invaghisce di un altro uomo; in questo caso è Ercole, il forzuto del circo. Ercole, come Cleopatra, è fisicamente normale, ma la nostra simpatia va ai freak. I due delinquenti iniziano a programmare un quotidiano, lento avvelenamento del minuscolo marito di Cleo. Gli altri freak scoprono tutto e si prendono una rivincita quasi indicibile sui due. Ercole viene ucciso (si dice che, nelle originali intenzioni di Browning, ci fosse la sua castrazione) e la bella Cleopatra viene tramutata in una sorta di donna-uccello, con le piume e senza gambe.

Nel suo film Browning fece l'errore di usare freak veri. Ci sentiamo a nostro agio con l'orrore solo se vediamo la cerniera lampo sulla schiena del mostro, solo se capiamo che non si sta facendo sul serio. La scena madre di *Freaks*, in cui il Torso Vivente, la Meraviglia Senza Mani, e le sorelle siamesi Hilton, tra gli altri, strisciano e saltellano nel fango seguendo l'urlante Cleopatra, era semplicemente troppo. Persino i mansueti gestori delle sale Mgm si rifiutarono di proiettarlo, e Carlos

¹¹ E ancora oggi c'è qualcosa di interessante nell'*Enquirer*. Io compro se vedo una succosa storia degli Ufo o su Bigfoot [Piedone, creatura dei boschi americani, affine all'Uomo Delle Nevi. *N.d.T.*], ma più che altro io scorro velocemente in fila al supermercato, cercando cadute di gusto così carine come la foto dell'autopsia di Lee Harvey Oswald o la foto di Elvis nella bara. Siamo ancora lontani dai giorni in cui si titolava: «Mamma cucina il cagnolino di casa e lo dà per cena ai figli». (*N.d.A.*)

Clarens scrive nella sua *An Illustrated History of the Horror Film* (Capricorn Books, 1968) che a un'anteprima a San Diego «una donna scappò via urlando». Il film fu proiettato – alla meglio – in una versione così radicalmente tagliata che un critico si lamentò di non aver capito niente di quello che aveva visto. Clarens scrive poi che il film fu bandito per trent'anni nel Regno Unito, nella stessa nazione che ci ha dato, tra le altre cose, Johnny Rotten, Sid Vicious, le Snivelling Shits [merde catarrose] e la deliziosa usanza del «Picchia-il-pachistano».

Ora *Freaks* viene passato ogni tanto sulla pay-tv e potrebbe essere anche finalmente disponibile in videocassetta. Ma rimane ancora oggi fonte di discussione, commento e ipotesi tra gli appassionati di horror, e sebbene molti ne abbiano sentito parlare, sono pochi da noi ad averlo visto.

4

Mettendo da parte per il momento i freak, cos'altro consideriamo così orribile da etichettare con il termine «mostro»? Ci sono tutti i cattivi di Dick Tracy, con in testa Faccia di Mosca, c'è l'arcinemico di Don Winslow, lo Scorpione, la cui faccia era così orribile che doveva tenerla sempre coperta (anche se a volte la svelava agli scagnozzi che lo avevano servito male: ebbene, gli scagnozzi cadevano immediatamente a terra morti d'infarto, letteralmente impauriti a morte). Per quanto ne so, l'orribile segreto della faccia dello Scorpione non è mai stato rivelato, ma l'intrepido Comandante Winslow riuscì una volta a smascherare la figlia dello Scorpione, che aveva la faccia spenta e morta di un cadavere. L'informazione veniva data in corsivo al lettore col fiato sospeso: *la spenta, morta faccia di un cadavere!* per aggiungere enfasi.

Forse la «nuova generazione» dei mostri dei fumetti è rappresentata nel modo migliore da quelli creati dalla Marvel Comics di Stan Lee. In queste storie, per ogni supereroe come l'Uomo Ragno o Capitan America, sembravano esserci almeno una dozzina di freak o aberrazioni varie: Octopus (noto a tutti i bambini appassionati come Doc Ock), alle cui braccia sono stati aggiunti dei mortali tentacoli simili a tubi di aspirapolvere; l'Uomo Sabbia, una specie di duna su due piedi; l'Avvoltoio; Stegron; Lizard; e il più terribile, il Dottor Destino, la cui faccia è stata così sfigurata nel suo Insano Tentativo di scoprire la Scienza Proibita da farlo sembrare un grande, cigolante cyborg pieno di chiodi, dotato di mantello verde, e che vede attraverso le feritoie di una maschera simili alle aperture da cui gli arcieri medioevali scoccavano le frecce dagli spalti del castello. I supereroi con elementi di mostruosità nel loro aspetto sembrano essere meno popolari. Il mio preferito, l'Uomo Plastica (sempre accompagnato dal suo fedele e strampalato compagno Woozy Winks), non durò molto. Reed Richards dei Fantastici Quattro è una specie di sosia dell'Uomo Plastica, e il suo compagno Ben Grimm (alias la Cosa) sembra una colata lavica rappresa, ma loro sono le eccezioni che confermano la regola.

Finora si è parlato di freak e delle caricature dei fumetti, ma torniamo un po' alla realtà. Chiedetevi cosa considerate mostruoso o orribile nella vita di tutti i giorni

(siete esentati se siete dottori o infermiere; loro vedono tutte le aberrazioni che riescono a sopportare, lo stesso può dirsi per i poliziotti e i baristi).

Ma il resto di noi?

Prendete i grassi. Quanto si può essere grassi prima di passare il limite ed entrare in una perversione della forma umana così evidente da potersi dire una mostruosità? Certo non si tratta della signora che compra i vestiti da Moda Comoda o il ragazzo che si rivolge al reparto taglie forti dei grandi magazzini per trovare una giacca adatta. O sì? Gli obesi hanno raggiunto il punto di mostruosità quando non possono più andare al cinema o a un concerto perché i loro sederi non entrano nello spazio delimitato dai braccioli fissi sulle poltrone?

Si intende che non sto cercando di stabilire quanto grassi si debba essere per essere troppo grassi, in senso sia medico sia estetico, né sto parlando del «diritto alla grassezza»; non parlo della signora che avete visto attraversare una strada di campagna per prendere la posta in un pomeriggio d'estate, con il culo gigantesco inguainato nei pantaloncini neri, le gote ballonzolanti e traballanti, la pancia che sporge dalla camicia fuori dei pantaloncini; parlo del punto in cui il sovrappeso ha oltrepassato i confini della normalità ed è diventato, al di là di moralità o immoralità, qualcosa che attira lo sguardo e lo riempie. Sto parlando della vostra – e della mia – reazione a quegli esseri umani così enormi da farci pensare a come possano compiere atti che diamo normalmente per scontati: passare dalle porte, entrare in una macchina, chiamare casa da una cabina telefonica, allacciarsi le scarpe, farsi la doccia.

Potrete dire, Steve, ci risiamo con i freak: riecco la grassona con il tutù da ballerina; riecco quegli immensi gemelli immortalati nel *Guinness dei primati*, quelli che vanno su quei minuscoli scooter e voltano le spalle alla macchina fotografica, con le natiche sporgenti da ogni lato del sedile come in un sogno di gravità sospesa. Ma non sto parlando di loro, di queste persone che, dopotutto, vivono in un loro mondo in cui si applica una scala diversa alle normali faccende della vita; quanto si è freak, a trecento chili, in compagnia di nani, Torsi Viventi e gemelli siamesi? La normalità è un concetto sociologico. C'è una vecchia barzelletta sui due capi di Stato africani che incontrano Kennedy in una visita di Stato e poi tornano a casa sullo stesso aereo. Uno dei due si meraviglia: «Kennedy! che nome buffo!» Nella stessa vena c'è quell'episodio di *Ai confini della realtà*, *Eye o the Beholder*, in cui una donna bruttissima vede fallire per l'ennesima volta la plastica facciale... E solo alla fine dell'episodio si scopre che la donna vive in un futuro in cui gli uomini sembrano dei grotteschi maiali umanoidi. La donna «bruttissima» è (per i nostri standard, almeno) straordinariamente bella.

Sto parlando dei grassi che vivono nella nostra società, per esempio l'uomo d'affari di duecentocinquanta chili che deve sempre fare due biglietti in classe turistica sull'aereo e alzare il bracciolo tra i sedili. Parlo della donna che si cucina quattro hamburger per pranzo, li mangia racchiusi tra otto fette di pane, si prepara l'insalata di patate che poi cosparge di panna e, per finire il pranzo, va a mettere mezzo chilo di gelato sulla torta di mele.

In un mio viaggio d'affari a New York, nel 1976, vidi un uomo molto grasso che era rimasto intrappolato in una porta girevole alla libreria *Doubleday* sulla Quinta

Strada. Gigantesco e madido di sudore com'era, sembrava fosse stato infilato a forza in una delle sezioni della porta. Il sorvegliante della libreria e un poliziotto, grugnendo e spingendo cominciarono piano piano a muovere la porta, centimetro dopo centimetro. Alla fine riuscirono a spostarla abbastanza da far uscire quel signore. Mi chiesi in quel momento e mi chiedo ora se e quanto la folla che si era riunita a osservare questa operazione di salvataggio fosse diversa dalle folle che si riuniscono sotto il palco dell'imbonitore da circo... o quando, nell'originale versione della Universal, il mostro di Frankenstein dell'omonimo film sorge dal tavolo del laboratorio e cammina.

I grassi sono mostruosi? E la gente con il labbro leporino? Quelli con una grossa voglia sulla faccia? Nessuno di questi due entrerebbe a far parte di una qualsiasi fiera: troppo comuni, mi dispiace. E quelli con sei dita su una o tutte e due le mani, o con un totale di sei dita su tutti e due i piedi? C'è anche un sacco di gente fatta così. O, ancora più vicino a casa vostra, che ne dite delle persone con un'accentuata acne?

Certo, i foruncoli normali non sono granché; anche la cheerleader più carina della scuola può averne di tanto in tanto uno sulla fronte o vicino all'angolo della sua baciabilissima bocca, ma neanche i grassi normali sono granché: sto parlando dell'acne totalmente impazzita, da film horror giapponese, foruncolo su foruncolo, e tutti rossi e in suppurazione.

E come la scena di *Alien*, verrebbe voglia di metter via il pop-corn... senonché è reale.

Forse non ho ancora toccato la vostra idea di mostruosità nella vita reale, e forse non ci riuscirò neanche, ma considerate per un attimo una cosa normalissima come l'essere mancini. La discriminazione contro i mancini comincia subito. Se siete stati nelle scuole americane con i banchi migliori, quelli più moderni, saprete che sono costruiti per un mondo fatto quasi esclusivamente per chi usa la mano destra. Certe scuole ordinano anche banchi speciali per i mancini, ma non sono molte. E durante test, o compiti scritti, i mancini sono in genere segregati in una zona dell'aula affinché non possano sbirciare i compiti degli altri alunni, più normali.

E si va oltre. Le radici della discriminazione si allargano alla svelta, ma le radici della mostruosità si spingono nel profondo. I giocatori di baseball mancini sono considerati tutti scarsi, che lo siano o no. C'è una vecchia superstizione che dice che la parte destra è di Dio, la parte sinistra del diavolo. I mancini sono sempre parsi sospetti. Mia madre lo era, e a scuola, raccontò a me e a mio fratello, il maestro le batteva sulle mani con il righello per farla scrivere con la mano destra. Ovviamente quando il maestro si allontanava lei riprendeva la penna con la sinistra, perché con la destra riusciva a fare solo ampi scarabocchi infantili, come succede a tutti noi quando proviamo a scrivere con la mano sinistra, detta nel New England la «mano muta». Pochissimi riescono come Branwell Brontë, il dotato fratello di Charlotte ed Emily, a scrivere chiaramente e bene con tutte e due le mani. Branwell Brontë era così ambidestro da riuscire a scrivere due diverse lettere a due diverse persone *nello stesso tempo*. Ci si può ragionevolmente chiedere se un'abilità come questa qualifichi come mostri o come geni.

In realtà, quasi ogni aberrazione umana, fisica o mentale, è stata in certi momenti della storia, o lo è adesso, considerata mostruosa: una lista completa includerebbe la punta formata dai capelli sulla fronte (una volta considerata in un uomo un segno sicuro di stregoneria), i nei, sul corpo delle donne (si supponeva fossero capezzoli di strega), e l'estrema schizofrenia, che ha a volte causato la beatificazione, da parte di qualche Chiesa, dell'ammalato.

La mostruosità ci affascina perché piace al conservatore repubblicano con giacca e panciotto che è dentro ognuno di noi. Amiamo il concetto di mostruosità e ne abbiamo bisogno per riaffermare l'ordine che, in quanto uomini, desideriamo intensamente... E vorrei andare oltre dicendo che a farci paura non è l'aberrazione fisica o mentale in se stessa, ma la mancanza di ordine che queste aberrazioni sembrano implicare.

John Wyndham, forse il miglior scrittore di fantascienza inglese di tutti i tempi, riassume l'idea nel suo romanzo *I trasfigurati* (pubblicato in America con il titolo *Rebirth*). È una storia che affronta i concetti di mutazione e deviazione meglio e più brillantemente, credo, di ogni altro romanzo scritto in inglese nel dopoguerra. Nella casa del giovane protagonista del romanzo ci sono alcune targhe a offrire consigli molto severi: SOLO L'IMMAGINE DI DIO È L'UOMO; MANTENETE PURO IL GREGGE DEL SIGNORE; LA SALVEZZA È NELLA PUREZZA; BENEDETTA SIA LA NORMALITÀ; GUARDATEVI DAI MUTANTI: quest'ultima è la più chiara di tutte. In fin dei conti, discutendo della mostruosità si esprime la nostra fede nella normalità e la diffidenza verso i mutanti. Lo scrittore di horror non è altro che un agente dello status quo.

5

Dopo aver detto tutto questo, torniamo ai film Aip degli anni Cinquanta. Tra poco parleremo delle qualità allegoriche di questi film (voi in fondo smettete di ridere o uscite dalla sala), ma per ora rimaniamo sull'idea di mostruosità... E se sfioriamo il tema dell'allegoria, lo faremo lievemente, e solo per suggerire ciò che questi film non erano.

Pur venendo fuori nello stesso momento in cui il rock'n'roll sfondava le barriere razziali, e pur piacendo agli stessi acerbi ragazzini, è interessante notare le cose che invece mancano... almeno in termini di «vera» mostruosità.

Abbiamo già fatto notare che i film della Aip, e quelli delle altre compagnie cinematografiche indipendenti che cominciarono a imitare la Aip, fecero all'industria cinematografica un'iniezione di fiducia e di soldi durante i mediocri anni Cinquanta. Davano a milioni di giovani spettatori qualcosa che non potevano vedere alla TV, e inoltre un posto in cui potevano andare a pomiciare con una certa comodità. E furono le *indies*, le compagnie indipendenti, come le chiama *Variety*, a suscitare in un'intera generazione di bambini della guerra un'insaziabile voglia di cinema, e forse a spianare la strada al successo di film così diversi tra di loro come *Easy Rider*, *Lo squalo*, *Rocky*, *Il padrino* e *L'esorcista*.

Ma i mostri dove sono?

Oh, ne abbiamo a migliaia, di falsi: creature dello spazio, sanguisughe giganti, licanthropi, uomini talpa (in un film della Universal) e dozzine di altri. Ma mentre i film della Aip sondavano queste interessanti acque, non mostravano mai niente che odorasse di vero orrore... *almeno per come quei bambini della guerra intendevano il termine*. È un'importante distinzione, e spero concorderete con me sul fatto che merita il corsivo.

Erano, eravamo, bambini che sapevano quali fossero le sofferenze fisiche che poteva procurare la Bomba, ma non avevano mai provato nessun vero bisogno o privazione fisica. Nessuno dei bambini che vedevano questi film moriva di fame o di parassiti. Qualcuno aveva perso il padre o lo zio in guerra. Non molti.

E nei film non c'erano bambini ciccioni, bambini con i tic, o i porri o i foruncoli; nessuno dei bambini di quei film si metteva le dita nel naso e si puliva sui parasole della macchina; niente problemi sessuali, nessuna deformità fisica visibile (neanche la miopia corretta dagli occhiali: a quanto pare i bambini degli horror della Aip avevano tutti dieci decimi di vista). Poteva esserci qualche bambino simpaticamente strambo – in genere interpretato da Nick Adams – uno un po' più basso che faceva cose inaudite come mettersi il cappello con la visiera all'indietro (e si chiamava Strano o Scooter o Pazzo), ma questo era il limite fino al quale si spingevano.

La maggior parte di questi film era ambientata nell'America di provincia, lo scenario in cui il pubblico poteva identificarsi meglio... ma tutte queste Nostre Città sembravano strane, come se un manipolo di eugenisti vi fosse andato il giorno prima delle riprese ad allontanare tutti quelli con la lisca, le voglie, gli zoppi e i ciccioni: in breve tutti quelli che non somigliavano a Frankie Avalon, Annette Funicello, Robert Young o Jane Wyatt. Solo Elisha Cook Jr, che apparve in molti di questi film, sembrava un po' strano, ma veniva sempre ucciso nel primo tempo, quindi non contava.

Sebbene sia il rock'n'roll sia i nuovi film per ragazzi (da *I Was a Teenage Werewolf* a *Gioventù bruciata*) esplosero tra la generazione precedente, fatta di persone che stavano appena cominciando a rilassarsi abbastanza da poter «mitizzare» la guerra, con la spiacevole sorpresa di un rapinatore che sbuchi fuori da una siepe di ligustro, sia la musica sia i film non erano che le scosse di avvertimento del vero terremoto giovanile che era in arrivo. Certo, Little Richard era sconvolgente, e Michael Landon, che non aveva neanche lo spirito per levarsi almeno il giubbotto del suo liceo prima di diventare un uomo lupo, era anche lui sconvolgente, ma erano distanti miglia e anni da Woodstock o dall'improvvisata chirurgia del vecchio Faccia di Cuoio in *Non aprite quella porta*.

Era un decennio in cui i genitori temevano lo spettro della delinquenza giovanile: il mitico teppista ragazzino appoggiato alla porta di un bar nella Nostra Città, i capelli untati di Vitalis o Brylcreem, il pacchetto di Lucky Strike infilato sotto la spallina del giubbotto di pelle da motociclista, la sigaretta all'angolo della bocca e il coltello a serramanico nuovo nella tasca dei jeans, in attesa di un ragazzino da picchiare, un genitore da infastidire e imbarazzare, una ragazza da aggredire o forse un cane da seviziare e poi uccidere... o forse viceversa. E da quell'immagine, un tempo così temuta, nascevano James Dean e/o Vic Morrow, solo per essere rimpiazzati, dopo

vent'anni, da chi? Da Arthur Fonzarelli. Ma in quel periodo, i giornali e le riviste della stampa popolare vedevano giovani James Dean ovunque, allo stesso modo in cui questi stessi organi del quarto stato avevano pochi anni prima visto comunisti ovunque. I loro stivali con le catene e i Levi's alla caviglia si vedevano o si immaginavano sulle strade di Oakdale e Pineview e Centerville; a Mundamian, nello Iowa e a Lewiston, nel Maine. L'ombra del temutissimo teppista si allungava. Marlon Brando era stato il primo a dare una voce a questi nichilisti dalla testa vuota, in un film chiamato *Il selvaggio*. «Contro cosa ti ribelli?» gli chiede una bella ragazza. Risponde Marlon: «Posso scegliere?»

A quelli di Asher Heights, North Carolina, che erano riusciti a sopravvivere a quarantuno missioni sulla Germania nella pancia di un bombardiere e ora volevano solo vendere un mucchio di Buick automatiche, queste sembrarono cattive notizie; certo non gli pareva affascinante, quel tipo.

Ma quando si vide che c'erano meno comunisti e meno agenti della quinta colonna di quanto si sospettasse, anche l'ombra del Terribile James Dean risultò sopravvalutata. In ultima analisi i bambini della guerra volevano ciò che volevano i loro padri. Volevano la patente; lavorare in città e vivere in periferia, mogli e mariti; assicurazioni; protezione; bambini; pagamenti dilazionati; strade pulite; coscienze a posto. Volevano essere buoni. Volevano grandi distanze tra la Cittadina e il delta del Mekong; e l'unico assolo di chitarra distorto esistente era il prodotto di un errore tecnico in un disco country di Marty Robbins. Erano contenti di aderire alle regole di vestiario delle scuole. Le basette lunghe facevano ridere, e il ragazzo che portava i tacchi alti o il costume a slip sarebbe stato subito marchiato come finocchio, senza pietà. Eddie Cochran cantava di «quei pazzi pantaloni rosa» e i ragazzi compravano il disco ma non i pantaloni. Per i bambini della guerra, la normalità era benedetta. Volevano essere buoni. Stavano in guardia per i mutanti.

Nei primi film horror degli anni Cinquanta, oggetto di culto da parte dei ragazzini, era consentita una sola aberrazione per film, una sola mutazione. Era il genitore che non credeva mai. E i bambini, che volevano essere buoni, stavano all'erta (in genere da quelle colline solitarie intorno alla Cittadina, alla fine dei viali dell'amore); il bambino sconfiggeva il mutante, rendendo ancora una volta il mondo sicuro per i balli al country club e i tipi da spiaggia.

Gli orrori dei bambini della guerra, negli anni Cinquanta, erano per lo più – eccetto forse per la tensione fisica dell'attesa della Bomba – orrori terreni. Forse è impossibile per persone con la pancia piena avere una concezione del vero orrore. Gli orrori che provavano i bambini della guerra erano orrori in scala, ed è in questa luce che i film che davvero fecero decollare la Aip, *I Was a Teenage Werewolf* e *La strage di Frankenstein*, diventano poco interessanti.

Nel primo dei due, Michael Landon interpreta un attraente ma volubile liceale dal temperamento vivace. È un bravo ragazzo, ma è coinvolto in una rissa dopo l'altra (come Bruce Banner, l'*alter ego* di Hulk alla TV, il personaggio di Landon non causa mai neanche una di queste risse), finché non è sull'orlo di essere cacciato da scuola. Va dallo psichiatra (Whit Bissell, che poi sarà il pazzo discendente di Victor Frankenstein in *La strage di Frankenstein*), che scopriamo essere totalmente

malvagio. Poiché vede Landon come un regredito a uno stato primitivo dell'uomo – una specie di cavernicolo – Bissell usa l'ipnosi per far regredire del tutto Landon, peggiorando così il problema invece di provare a curarlo.

Gli esperimenti di Bissell hanno successo al di là dei suoi sogni più sfrenati, e dei suoi peggiori incubi, e Landon diventa un licantropo furioso. Per un ragazzino delle medie o del liceo degli anni intorno al 1957, guardare la trasformazione era *tooosto*. Landon diventa l'affascinante incarnazione di quello che *non* si deve fare se si vuol essere buoni... se si vuole andare avanti a scuola, entrare nell'associazione dei migliori studenti, avere buoni voti, essere accettati in una buona università dove poi si poteva entrare in una confraternita e bere birra come aveva fatto anche il babbo. A Landon crescono peli su tutta la faccia, gli spuntano lunghi artigli e comincia a sbavare una sostanza che sembra schiuma da barba. Sbircia una ragazza che sta facendo gli esercizi alla sbarra tutta sola nella palestra, e lo si immagina fetente come una puzzola in calore che si sia appena rotolata in un bel mucchietto di merda fresca di coyote. Qui non c'è posto per le camicie da Ivy League con i bottoncini e l'asola sul dietro; questo è un tipo cui l'esame di maturità fa ridere. È un lupo.

Senza dubbio una parte dell'eccezionale successo del film era legata ai sentimenti vicari e liberatori che questi bambini della guerra, i quali, non scordatelo, volevano essere buoni, trovavano nella pellicola. Quando Landon attacca la ragazza carina in calzamaglia, compie un atto di affermazione sociale per conto di chi guarda. Ma gli stessi spettatori sono anche terrorizzati perché, a livello psicologico, il film è una serie di lezioni su come rigar dritti: si va dal «radersi prima di andare a scuola» al «mai rimanere soli in palestra».

Dopotutto, ci sono bestie ovunque.

6

Se *I Was a Teenage Werewolf* rappresenta, psicologicamente, il vecchio incubo in cui i pantaloni calano proprio mentre si è sull'attenti a salutare la bandiera, portato al suo estremo più angoscioso – l'estraneo peloso che minaccia i ragazzi del Liceo della Nostra Cittadina – allora *I Was a Teenage Werewolf* è un'insana parabola di totale collasso ghiandolare. È il film di ogni quindicenne che si sia mai scoperto allo specchio un nuovo foruncolo spuntato durante la notte e si rende conto che persino le salviette medicate Stri-Dex non risolveranno il problema.

Potreste dire che continuo a parlare di foruncoli. Avete ragione. In un certo modo io vedo i film dell'orrore dei tardi anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta, diciamo fino a *Psyco*, come inni al poro congestionato. Ho già detto che può essere impossibile provare orrore per un popolo con la pancia piena. Allo stesso modo, gli americani dovettero limitare severamente le loro concezioni di deformità fisica, ed è per questo che il brufolo è stato così importante nella psiche in via di sviluppo del ragazzino americano.

Forse c'è tra voi un ragazzo, nato con un difetto congenito, che sta dicendosi: non venire a parlare di deformità a me, stronzo... Ed è certamente vero che ci sono

americani con i piedi storti, americani senza naso, americani cui è stato amputato qualcosa, americani ciechi. Accanto a tali cataclismici pasticci divini, umani e naturali, i foruncoli sembrano seri quanto un'unghia incarnita. Ma dovrei anche sottolineare che in America i pasticci fisici cataclismici (almeno per ora) sono l'eccezione e non la regola. Camminate per una strada qualsiasi d'America e ditemi quanti veri difetti fisici vedete. Se in tre miglia ne vedrete più di una mezza dozzina, avrete battuto la media di un buon miglio. Cercate i quarantenni cui sono marciti i denti fino alla gengiva, i bambini con le pance gonfie dal digiuno, persone con le cicatrici del vaiolo, e cercherete invano. Non troverete gente con le piaghe aperte o con le ulcere trascurate sulle braccia e sulle gambe; mettete un posto d'osservazione dovunque, controllate cento teste e troverete solo quattro o cinque casi di vera colonia di pidocchi. L'incidenza di questi e altri disturbi sale nelle aree rurali e nei centri delle città, ma nelle cittadine e suburbi d'America la gente sta bene. La proliferazione di corsi fai-da-te, il culto crescente dello sviluppo personale («Ora mi farò valere, se sei d'accordo», come dice Erma Bombeck) e l'hobby sempre crescente e diffusissimo di contemplarsi l'ombelico sono tutti segni che, adesso, un gran numero di americani si interessa delle realtà pratiche della vita come essa è in gran parte del mondo: un tentativo di sopravvivenza.

Non riesco a immaginare nessuno con una grave deficienza nutrizionale interessarsi a *I'm Ok - You're Ok*, o uno che cerca di uscire dal livello di pura sopravvivenza per sua moglie e i suoi otto figli dare importanza a Werner Erhard e ai suoi corsi di golf. Queste sono cose da ricchi. Joan Didion ha scritto un libro sulla sua odissea negli anni Sessanta, *The White Album*. Per chi è ricco, potrà anche essere interessante: è la storia di una ricca donna bianca che si può permettere di farsi venire un esaurimento nervoso alle Hawaii: l'equivalente per gli anni Settanta del preoccuparsi dei foruncoli.

Quando gli orizzonti dell'esperienza umana si riducono a modellini in scala, la prospettiva cambia. Per i bambini della guerra, sicuri (eccetto che per la Bomba) in un mondo di visite semestrali del dottore, penicillina ed eterni apparecchi per i denti, il brufolo diventò la deformazione fisica più evidente con cui si vedeva gente in strada o a scuola: la maggior parte delle altre deformità era stata curata. E, parlando di apparecchi, aggiungerò che molti bambini che dovevano portarli in quel periodo di pesante, quasi soffocante pressione, li vedevano come una specie di deformità: ogni tanto si sentiva nelle scuole l'urlo: «Ehi, bocca di ferro!» Ma la maggior parte delle persone li considerava una specie di cura, non più evidente di una ragazza con il braccio al collo o un giocatore di football con un bendaggio Ace sul ginocchio. Ma per il foruncolo non esisteva cura.

E qui arriva *La strage di Frankenstein*. In questo film, Whit Bissell assembla la creatura, interpretata da Gary Conway, con pezzi di cadaveri. I pezzi avanzati vengono gettati agli alligatori che stanno sotto la casa (viene subito in mente la possibilità che lo stesso Bissell finirà masticato dagli alligatori, e non rimaniamo delusi). Bissell è un vero demonio nel film, e raggiunge vette di eccezionale cattiveria: «Piange, allora funzionano anche i condotti lacrimali!... Nella tua bocca

c'è una lingua civile. Lo so bene. Ce l'ho cucita io»¹². Ma è lo sfortunato Conway a colpire e a giganteggiare nel film. Come la cattiveria di Bissell, la deformità fisica di Conway è così tremenda da diventare quasi assurda... sembra niente più che un liceale la cui acne si è completamente scatenata. La sua faccia è un bitorzolino bassorilievo di una mappa di terreno montagnoso da cui luccica follemente un occhio rovinato.

Eppure... Eppure... in qualche modo questa creatura da mattatoio riesce ancora a gradire il rock'n'roll, e così non può essere totalmente cattiva, no? Abbiamo incontrato il mostro e, come scrive Peter Straub in *Ghost Story*, il mostro siamo noi.

Parleremo più a lungo della mostruosità mentre andiamo avanti, e speriamo sia di natura un po' più profonda di quella che abbiamo trovato in *I Was a Teenage Werewolf* e in *La strage di Frankenstein*, tuttavia credo sia importante prima riconoscere il fatto che, anche al loro semplicissimo livello, queste Storie dell'Uncino fanno un sacco di cose senza neanche volerlo. Ci sono allegoria e catarsi, ma solo perché prima di tutto il creatore di horror è un agente della normalità. Questo è vero per la parte più fisica dell'horror, però vedremo che è vero anche per quanto riguarda opere più consapevolmente artistiche, sebbene spostando la discussione sulle mitiche qualità dell'orrore e del terrore si troveranno associazioni più complesse e preoccupanti. Ma per arrivare a quel punto, bisogna tralasciare i film, almeno per un po', e parlare di tre romanzi che stanno alla base del moderno genere dell'orrore.

¹² Citato in *An Illustrated History of the Horror Film* di Carlos Clarens (Capricorn, New York 1968). (N.d.A.)

3

Racconti del Tarocco

1

Uno dei temi più comuni della letteratura fantastica è quello dell'immortalità. «La cosa che non vuole morire» è stato un elemento base del genere, dal *Beowulf* ai racconti *La verità sul caso di Mr. Valdemar* e *Il cuore rivelatore* di Poe, fino alle opere di Lovecraft (come *Aria fredda*), di Blatty e persino, Dio ce ne guardi, di John Saul.

I tre romanzi che intendo qui discutere sembrano aver raggiunto di fatto quella immortalità, ed è impossibile, credo, parlare del genere dell'orrore negli anni 1950-1980, e comprenderlo sino in fondo, se non partiamo da questi tre libri.

Tutti e tre vivono in una sorta di limbo, fuori della cerchia splendente dei «classici» riconosciuti della letteratura inglese, e forse a ragione. *Lo strano caso del dottor Jekyll e mister Hyde* fu scritto di getto da Robert Louis Stevenson in tre giorni. Sua moglie ne fu così inorridita che Stevenson bruciò il manoscritto nel caminetto... Poi, però, lo riscrisse di sana pianta in soli altri tre giorni. *Dracula* è un vero e proprio melodramma palpitante annidato nella struttura del romanzo epistolare, convenzione già agonizzante vent'anni prima, al tempo in cui Wilkie Collins stava scrivendo l'ultimo dei suoi romanzi di mistero e suspense. *Frankenstein*, il più famoso dei tre, fu scritto da una fanciulla di diciannove anni, e benché sia stilisticamente il migliore è anche quello meno letto; mai più l'autrice avrebbe scritto così in fretta e bene, con tanto successo... E con tanta audacia.

Alla luce della critica più severa, tutti e tre i libri possono considerarsi nient'altro che romanzi popolari dell'epoca, con poco che li distingue da altri romanzi più o meno simili: *Il monaco* di M.G. Lewis, per esempio, o *Armada* di Collins, libri per lo più dimenticati da tutti fuorché dai docenti che tengono corsi sul romanzo gotico e che ogni tanto li fanno circolare tra gli studenti; i quali, a loro volta, prima vi si avvicinano con una certa diffidenza... E poi li divorano tutti d'un fiato.

Ma questi tre romanzi sono un qualcosa di speciale. Stanno alle fondamenta del gigantesco grattacielo di libri e di film gotici del Novecento che sono conosciuti con il nome di «racconto moderno dell'orrore». Più importante ancora, al centro di ciascuno di questi tre romanzi si erge (o arranca) un mostro che è venuto a ingrandire quella che Burt Hatlen chiama la «polla dei miti», ossia l'insieme della letteratura d'immaginazione in cui noi tutti, anche coloro che non la leggono o che non vanno al cinema, siamo collettivamente immersi. Come in una quasi perfetta mano di Tarocchi in cui siano rappresentate le nostre idee del male più feconde, i tre romanzi possono

fissarsi precisamente sulle figure del Vampiro, del Licantropo e della Cosa Senza Nome.

Da questa mano di Tarocchi è stato escluso un grande romanzo del terrore soprannaturale, *Il giro di vite* di Henry James, anche se avrebbe reso il nostro gruppo di libri completo, aggiungendovi la figura mitica più illustre del soprannaturale: il Fantasma. Due sono i motivi di questa mia scelta. Il primo è che *Il giro di vite*, con la sua prosa da salotto elegante e la logica psicologica di cui è fittamente intessuto, ha avuto scarsissima influenza sul corso principale della cultura di massa americana. In termini di archetipo, faremmo meglio a parlare di Gasparre, il Fantasma Benevolo. In secondo luogo, diversamente da quelli rappresentati dal mostro di Frankenstein, dal conte Dracula o da Edward Hyde, il Fantasma è un archetipo che abbraccia un'area troppo vasta per essere circoscritto in un solo romanzo, per quanto ampio esso sia. In fin dei conti l'archetipo del Fantasma è il Grande Fiume della letteratura del soprannaturale, e anche quando avrò occasione di parlarne non mi limiterò a trattarlo in rapporto a un solo libro.

Tutti questi libri (incluso *Il giro di vite*) hanno qualcosa in comune, avendo a che fare con le basi stesse del racconto dell'orrore: i segreti che sarebbe meglio non rivelare e le cose che sarebbe meglio tacere. E tuttavia Stevenson, Mary Shelley, Stoker (e anche Henry James) ci promettono di rivelare il segreto. Ci riescono con maggiore o minore forza espressiva e successo... E di nessuno si può dire che abbia veramente fallito. È questo, forse, che ha conservato i loro romanzi vivi e vitali nel tempo. A ogni modo, i romanzi esistono e mi sembra impossibile scrivere un libro come questo senza farne un uso *qualsiasi*. È una questione di radici. Può non tornarvi utile sapere che vostro nonno amava starsene seduto sulla terrazza di casa sua, la sera dopo cena, con le maniche rimboccate e fumando la pipa, mentre può esservi d'aiuto sapere che vostro nonno emigrò dalla Polonia nel 1888, arrivò a New York, e qui diede il suo contributo alla costruzione della rete metropolitana. Se non altro sarà con una prospettiva diversa che farete la vostra corsa mattutina in metropolitana. Allo stesso modo è difficile capire sino in fondo Christopher Lee nei panni di Dracula senza parlare di quell'irlandese con i capelli rossi che risponde al nome di Abraham Stoker.

Allora... alcune radici.

2

Frankenstein è forse l'opera letteraria che più di ogni altra, Bibbia compresa, è stata utilizzata come soggetto di film. La serie di versioni cinematografiche comprende *Frankenstein*, *La moglie di Frankenstein*, *Frankenstein contro l'Uomo-lupo*, *La vendetta di Frankenstein*, *Blackenstein* e *Frankenstein 1970*, per non citarne che un pugno. Stando così le cose, riassumerne la trama parrebbe quasi superfluo, ma, come si è detto prima, *Frankenstein* non è letto granché. Milioni di americani conoscono questo nome (ovviamente non sono tanti quelli che conoscono il nome Ronald McDonald: oggi c'è un vero e proprio eroe della cultura), ma per lo più non

sanno che a chiamarsi Frankenstein è il creatore del mostro e non il mostro stesso. Ciò rafforza l'idea che questo libro, piuttosto che nascere da quella che Hatlen chiama la «polla dei miti» dell'America, ne è ormai parte integrante. Sarebbe come se si dicesse: in realtà Billy the Kid era un pivellino di New York con la bombetta in testa, aveva la sifilide, e con ogni probabilità sparava alle spalle della maggior parte delle sue vittime. Fatti del genere interessano, è vero, ma la gente intuitivamente lo capisce, non sono questi che veramente contano al giorno d'oggi... se mai hanno davvero contato qualcosa. Uno dei tanti fenomeni per cui l'arte diventa una forza con la quale bisogna fare i conti, anche per coloro che non se ne curano, è la regolarità con cui il mito inghiotte la verità... E senza nemmeno ruttare per l'indigestione.

Il romanzo di Mary Shelley è un melodramma piuttosto lento e verboso, il cui tema è articolato a tratti ampi, accurati e abbastanza crudi. È sviluppato come uno studente brillante ma ingenuo potrebbe sviluppare la linea delle proprie argomentazioni. Diversamente dai film che vi si sono ispirati, poche sono le scene di violenza nel romanzo, e diversamente dal mostro dell'epoca d'oro della Universal (quella dei «film alla Karloff», come Forry Ackerman deliziosamente li chiama), incapace di articolare parola, la creatura di Mary Shelley parla con lo stile solenne e misurato di un Pari della Camera dei Lords, o di William F. Buckley in garbata polemica con Dick Cavett in un dibattito televisivo. È una creatura cerebrale, l'esatto contrario del mostro fisicamente esorbitante di Karloff, con la fronte a pala e gli occhi incavati, ottusamente astuti; così come in nessuna delle pagine del libro c'è qualcosa di tanto agghiacciante quanto la battuta che Karloff pronuncia con quel tono cupo, tenebroso, strascicato, in *La moglie di Frankenstein*: «Sì... morto... amo... morto».

Il romanzo di Mary Shelley ha come sottotitolo *Il moderno Prometeo*, e il Prometeo in questione è Victor Frankenstein. Victor abbandona casa e patria per andare a studiare all'Università di Ingolstadt (ed ecco che già si può sentire il ronzio della mola dell'autrice mentre si appresta ad affilare una delle asce più famose del genere dell'orrore: *Ci Sono Cose Che Al Genere Umano Non è Stato Dato Conoscere*). Qui Victor Frankenstein si fa mettere in testa un mucchio di idee strambe, e pericolose, sul galvanismo e l'alchimia. Inevitabile e scontata ne risulta la creazione di un mostro, fornito di più pezzi che un catalogo di ricambi J.C. Whitney. Frankenstein porta a termine la sua creazione in un lungo, convulso delirio di operosità. È in queste scene che la Shelley ci offre la sua prosa più brillante.

Sui furti alle tombe necessari al compimento dell'impresa:

Chi mai potrà immaginare gli orrori del mio lavoro segreto, allorché sprofondavo nell'umidità sacrilega di una tomba o torturavo gli animali vivi per animare la creta inerte? Al ricordo, le mie membra sono scosse da un tremito e tutto mi vacilla davanti agli occhi... Raccolsi ossa da cripte e profanai con le mie mani i terribili segreti del corpo umano... Attrezzai il mio laboratorio per l'oscena creazione; gli occhi mi schizzavano dalle orbite mentre ero intento ai particolari del mio lavoro.

Sul sogno successivo al compimento dell'esperimento:

Mi pareva di vedere Elizabeth che, nel fiore della salute, passeggiava per le strade di Ingolstadt. La abbracciavo deliziato e sorpreso, ma appena la sfiorai con il primo bacio, le sue labbra assunsero il pallore livido della morte, i suoi lineamenti mutarono, e mi parve di stringere tra le braccia il cadavere di mia madre; un sudario ne avvolgeva le forme, e vidi i vermi strisciare tra le pieghe della stoffa. Inorridito, mi risvegliai dal sonno; un sudore gelido m'imperlava la fronte, i denti mi battevano e tutte le membra erano sconvolte da un tremore; fu allora che al chiarore velato e giallo della luna, che filtrava attraverso le imposte, scorsi lo scellerato, il miserabile mostro che io avevo creato. Sollevò le cortine del letto; i suoi occhi, se occhi possono chiamarsi, erano fissi su di me. Dischiuse le mascelle ed emise qualche suono inarticolato, mentre un ghigno gli corrugava le guance.

A una simile visione Victor reagisce come un qualsiasi uomo sano di mente: correndo e urlando nella notte. Il resto della storia di Mary Shelley è una tragedia shakespeariana, la cui unità è trasgredita solo perché Mary Shelley ha qualche incertezza sul vero motivo scatenante della tragedia: è la hybris di Victor, il quale usurpa un potere che appartiene soltanto a Dio, o non è piuttosto il suo rifiuto di assumersi la responsabilità della creatura in cui ha infuso la scintilla della vita?

Il mostro dà il via alla propria vendetta contro il suo artefice uccidendo il fratello minore di Frankenstein, William. Diciamo la verità, non ci dispiace troppo vedere William andarsene all'altro mondo; quando il mostro prova a simpatizzare con lui, il ragazzo reagisce dicendo: «Mostro ripugnante! Lasciami andare; mio padre è sindaco... È il signor Frankenstein, e ti farà punire. Non osare trattenermi». Quest'uscita da moccioso ricco e superbo sarà l'ultima di Willy: udito il nome del suo creatore su quelle labbra, il mostro torce il piccolo collo del marmocchio.

L'innocente Justine Moritz, una delle domestiche di casa Frankenstein, viene accusata del crimine e prontamente punita con l'impiccagione, fatto che raddoppia il peso della colpevolezza dello sventurato Frankenstein. Di lì a poco il mostro riesce ad avvicinare il suo creatore e gli racconta tutta la storia¹³. Il nucleo della faccenda è che egli vuole una compagna. Se il suo desiderio verrà esaudito, dice a Frankenstein, egli prenderà con sé la sua signora ed entrambi se ne andranno a vivere in una qualche terra desolata a mille miglia da lì (si fa il nome del Sudamerica, considerato che il New Jersey non era ancora stato inventato), per sempre rimossi dalla vista e dalla

¹³ Gran parte della storia è involontariamente comica. Il mostro si nasconde in una cascina annessa alla misera casetta di una famiglia di contadini. Si dà il caso che uno di loro, Felix, stia insegnando la propria lingua alla sua innamorata, una nobildonna araba di nome Safie, fuggita dal suo Paese; è così che il mostro impara a parlare. I suoi libri di letteratura sono *Paradiso perduto*, *Le vite parallele* di Plutarco e *I dolori del giovane Werter*, libri che hanno trovato per caso in una cassa di abiti smessi abbandonata in un fosso.

Questo barocco «racconto-nel-racconto» trova un eguale soltanto in *Robinson Crusoe* di Defoe, allorché Crusoe, spogliatosi nudo, raggiunge a nuoto la nave (la stessa da cui è stato abbandonato sull'isola) mentre va a picco, e poi, stando al racconto di Defoe, si riempie le tasche con ogni sorta di ben di Dio. La mia ammirazione per questa invenzione non conosce limiti.

memoria degli uomini. L'alternativa, minaccia il mostro, sarà un regno di terrore. Il suo credo esistenziale: «Al non far nulla è preferibile fare il male», il mostro lo dichiara con queste parole: «Mi vendicherò dei torti che ho subito; se non posso ispirare amore, susciterò paura, e a te soprattutto, mio sommo nemico perché mio creatore, giuro odio inestinguibile. Bada: lavorerò alla tua distruzione... strazierò il tuo cuore tanto da farti maledire il giorno in cui sei nato».

Alla fine Victor si lascia convincere e forma una donna. Stavolta l'atto di creazione si compie in un'isola desolata dell'arcipelago delle Orcadi, e in queste pagine Mary Shelley crea un'atmosfera e una situazione emotiva di un'intensità tale da eguagliare quasi la creazione del mostro originale. Frankenstein è assalito dal dubbio qualche attimo prima di infondere la vita nella creatura. S'immagina il mondo devastato da questa coppia di esseri. Peggio ancora, li immagina come due orrendi Adamo ed Eva di un'intera razza di mostri. Figlia del suo tempo, la Shelley evidentemente non considerò mai l'idea che per un uomo capace di creare la vita mettendo insieme e modellando pezzi sconnessi sarebbe stato un gioco da ragazzi creare una donna priva della capacità di concepire un figlio.

Il mostro ovviamente ricompare subito dopo che Frankenstein ha distrutto la sua compagna, e delle molte parole che rivolge a Victor Frankenstein nessuna suona di buon augurio. Il regno di terrore che ha promesso si diffonde a catena come un'esplosione di petardi, benché nella prosa pacata della Shelley al più si possa parlare di una cascata di tappi metallici. Tanto per cominciare, il mostro strangola Henry Clerval, amico di Frankenstein fin da ragazzo. Poco dopo, pronunciando la minaccia più terribile del libro, promette a Frankenstein: «Sarò con te nella tua notte nuziale». Le implicazioni di una tale minaccia, vuoi per i lettori dell'epoca della Shelley vuoi per quelli della nostra, vanno ben al di là dell'assassinio.

Alla minaccia Frankenstein reagisce sposando quasi subito Elizabeth, di cui è innamorato sin dall'infanzia, momento certo non dei più credibili del libro anche se non sullo stesso piano della cassa abbandonata nel fosso e della nobildonna araba fuggita dal Paese nativo. La prima notte di nozze, Victor esce di casa per affrontare la creatura, credendo ingenuamente che la sua minaccia sia diretta contro di lui. Nel frattempo, il mostro ha fatto irruzione nella casetta che Victor ed Elizabeth hanno preso per trascorrere la notte. Elizabeth esce di scena. Di lì a poco tocca al padre di Frankenstein, che muore di un colpo apoplettico per lo choc subito.

Frankenstein insegue senza tregua la sua creatura diabolica sempre più a Nord, fino alle distese desolate dell'Artico, e qui muore a bordo della *Polebound*, la nave di Robert Walton, un altro scienziato smanioso di penetrare i misteri di Dio e della natura... E qui il cerchio perfettamente si chiude.

3

Sorge spontanea la domanda: come è accaduto che questo modesto racconto gotico, di appena un centinaio di pagine al tempo della prima stesura (fu il marito, Percy, a suggerire alla Shelley di rimpolparlo un po'), sia rimasto preso all'interno di

una specie di sala culturale degli echi, amplificandosi nel tempo tanto che oggi, a distanza di decine e decine di anni, ci ritroviamo i cereali in fiocchi Frankenberry (che del resto sono tutt'uno con quegli altri due preferiti sulla tavola del mattino, Count Chocula e Booberry)? E che dire della vecchia serie televisiva *I mostri*, che a quanto pare, venduta e rivenduta, ha ormai fatto il giro di tutte le reti? Per non parlare dei modellini da montare Aurora Frankenstein, che una volta ultimati deliziano il giovane costruttore con lo spettacolo di una sinistra creatura che arranca barcollando in un cimitero altrettanto sinistro. E il detto «sembrava un Frankenstein» non sta forse per una specie di apoteosi del brutto?

La risposta più ovvia a questa domanda è: il cinema. È il cinema che ha fatto tutto, non c'è risposta più vera in questo caso. Come è stato fatto notare *ad infinitum* (e forse *ad nauseam*) nei libri di cinema, sono stati i film che hanno funzionato, ottimamente, da sala culturale degli echi... forse perché sia in termini di idee sia di acustica il posto migliore per produrre un'eco è sempre uno spazio ampio e vuoto. In alternativa alle idee che libri e romanzi ci offrono, il cinema spesso propone sostanziali porzioni di emozioni viscerali. Inoltre il cinema americano ha aggiunto un senso quasi violento dell'immagine, e le due cose messe insieme creano uno spettacolo sbalorditivo. Prendete Clint Eastwood in *Ispettore Callaghan: il caso Scorpione è tuo!* di Don Siegel, per esempio. In termini di idee il film è un guazzabuglio idiota, ma in termini di immagini e di emozioni (la giovane vittima prima rapita e poi scaraventata giù nella cisterna alle prime luci dell'alba; il cattivo che terrorizza l'autobus carico di bambini; la faccia granitica dello stesso Dirty Harry Callaghan) il film è brillante. Anche i meno impressionabili, quando escono dal cinema dopo aver visto un film come *Ispettore Callaghan: il caso Scorpione è tuo!* o *Cane di paglia* di Peckinpah, hanno l'aria di chi è stato travolto da un branco di cavalli... o investito da un treno.

Film di idee ce ne sono, naturalmente, in tutta la linea che va da *Nascita di una nazione* a *Io e Annie*. Sino a qualche anno fa, però, questi film costituivano il terreno privilegiato dei cineasti stranieri (mi riferisco alla *new wave* che esplose in Europa dal 1946 al 1965 circa), e sono stati sempre di dubbio successo in America dove, anche ammesso che vadano in visione, li puoi vedere, con i sottotitoli, solo nei cinema d'essai. Proprio a questo riguardo, credo sia facile fraintendere il successo degli ultimi film di Woody Allen. È vero che nelle aree urbane i suoi film, e film come *Cugino cugina*, provocano lunghe file di spettatori alle biglietterie e che, come dice George Romero (*La notte dei morti viventi*, *Zombi*), «lasciano il segno», ma nelle zone periferiche – le quattro sale di Davenport, Iowa, o le due di Portsmouth, New Hampshire questi film restano in programmazione al massimo una settimana o due e poi scompaiono. E a Burt Reynolds in *Il bandito e la Madama*, pare che gli americani si appassionano davvero, e quando vanno al cinema sono le immagini sui cartelloni, e non le idee, che li attraggono: lasciano la testa in deposito alla biglietteria e si abbandonano allo spettacolo di incidenti catastrofici fra automobili, crostatine e mostri in cerca di preda.

Paradossalmente, c'è voluto un regista straniero, l'italiano Sergio Leone, per fissare in qualche modo la forma archetipica del film americano, per definire e

meglio caratterizzare ciò che la maggior parte degli spettatori americani, a quanto pare, vuole.

Ciò che Leone ha fatto in *Per un pugno di dollari*, *Per qualche dollaro in più*, e, in modo assolutamente grandioso, in *C'era una volta il West*, soltanto impropriamente potrebbe definirsi satira. *C'era una volta il West*, in particolare, è un'iperbole imponente e stupendamente volgare dei già iperbolici archetipi del western americano. In questo film i colpi di rivoltella rimbombano come deflagrazioni atomiche; i primi piani durano minuti, le sparatorie vanno avanti per ore; le strade delle particolarissime cittadine del West create da Leone sono larghe come autostrade.

Così quando ci si chiede chi, o che cosa ha trasformato il mostro di Mary Shelley, forbito nel parlare e formatosi sulle pagine di *I dolori del giovane Werther* e di *Paradiso perduto*, in un archetipo popolare, il cinema è la risposta assolutamente esatta. Dio sa quanti altri soggetti tanto più improbabili il cinema ha trasformato in archetipi: rozzi montanari incrostati di sporco e pieni di pidocchi che diventano simboli superbi e affascinanti della frontiera (come Robert Redford in *Corvo Rosso non avrai il mio scalpo*, o in un altro dei film della Sunn International a vostra scelta); killer imbecilli che diventano rappresentanti del declino dello spirito libero dell'America (Beatty e la Dunaway in *Gangster Story*); perfino l'incompetenza può diventare mito e archetipo, come nei film di Blake Edwards e in quelli di Peter Sellers che portano alla ribalta l'ultimo Sellers nei panni dell'ispettore Clouseau. Considerato nel contesto di questi archetipi, anche il cinema americano ha messo insieme un proprio mazzo di Tarocchi, le cui carte ci sono familiari: l'Eroe di Guerra (Audie Murphy, John Wayne), l'Energico e Taciturno Giudice di Pace (Gary Cooper, Clint Eastwood), la Puttana con il Cuore d'Oro, il Teppista Pazzo Scatenato («Che forza, ragazzi!»), il Papà Insignificante ma Spassoso, la Mamma Superefficiente, il Ragazzo Venuto dalla Fogna Avviato sulla Strada del Successo e una dozzina di altri. Va da sé che tutte queste reazioni sono stereotipi sviluppati a livelli diversi di abilità, ma quel riverbero, quella eco culturale resiste anche nelle mani più inette.

Qui però non ci stiamo occupando dell'Eroe di Guerra o dell'Energico e Taciturno Giudice di Pace. Ci occupiamo della Cosa Senza Nome, l'archetipo che non tramonterà mai. Perché se c'è un romanzo che copre per intero il ciclo dal-libro-al-film-al-mito, questo libro è *Frankenstein o il Prometeo moderno*. È stato il soggetto di uno dei primi film-racconto realizzati, un film a un solo rullo con Charles Ogle nella parte della creatura. L'idea che Ogle si era fatta del mostro lo portò a cotonarsi i capelli e a imbrattarsi vistosamente il volto con Bisquick non del tutto secco. Il film fu prodotto da Thomas Edison. Lo stesso archetipo è tutt'oggi in visione come soggetto della serie televisiva Cbs *L'incredibile Hulk*, che è riuscita a combinare, e con discreto successo, due degli archetipi che stiamo qui esaminando. (*L'incredibile Hulk* infatti può essere considerato sia una storia del Licantropo sia una storia della Cosa.) Tuttavia devo dire che ogni trasformazione di David Banner in Hulk mi lascia

curioso di sapere dove diavolo vanno a finire le sue scarpe, e come fa a recuperarle una volta rientrato nei suoi panni¹⁴.

Cominciamo dunque dal cinema, e allora: che cosa ha trasformato *Frankenstein* in film non una, ma tante e tante volte? Una possibilità è che la trama, anche se continuamente manipolata (pervertita, si sarebbe tentati di dire) dai cineasti che l'hanno usata (e abusata), contiene quasi sempre la stupenda dicotomia che Mary Shelley ha innestato nel racconto: da una parte lo scrittore (o la scrittrice) della storia dell'orrore è un emissario della norma che obbliga noi lettori a guardarci dal mutante, e in questo senso ci è facile condividere l'orrore e il disgusto di Victor Frankenstein per l'implacabile, sepolcrale creatura che ha costruito. Dall'altra però ci rendiamo conto che la creatura è innocente e che il suo artefice è infatuato dell'idea della *tabula rasa*.

È vero che il mostro strangola Henry Clerval e minaccia Frankenstein di essere con lui «nella notte nuziale», ma egli è anche una creatura dai piaceri e dallo stupore infantili: contempla la «faccia radiosa» della luna che si leva al di sopra degli alberi; procura la legna da ardere alla povera famiglia di contadini come un benefico spirito della notte; si inginocchia ai piedi del vecchio cieco, lo prende per mano e lo implora: «L'ora è giunta! Salvatemi e proteggete!... Non abbandonatemi nell'ora fatale!» La creatura che strangola il moccioso William è la stessa che salva una bambina dall'annegamento... E viene ricompensata con una scarica di piombo nel didietro.

Per la verità – perché indorare la pillola? – Mary Shelley non è una solida scrittrice di prosa sanguigna (e questo spiega perché gli studenti, che suggestionati dal cinema si accostano al libro sperando in una lettura intensa e truculenta, di solito restano perplessi e delusi). La Shelley dà il meglio di sé nella scena in cui Victor e la creatura dibattono come due capoccioni di Harvard i pro e i contro della richiesta avanzata dal mostro di avere una compagna; ossia, la Shelley dà il meglio di sé nel regno delle idee pure. Così può forse suonare ironico, ma l'aspetto che ha reso il libro da sempre tanto attraente per il cinema è che la Shelley divide i lettori in due categorie di persone di opposte vedute: il lettore che vuole prendere a sassate il mutante, e il lettore che le sassate se le sente arrivare addosso e protesta urlando contro tanta ingiustizia.

Eppure nessun cineasta è riuscito a rendere quest'idea sino in fondo. Probabilmente chi le si è avvicinato di più è stato James Whale con il suo raffinato *La moglie di Frankenstein*, dove le pene esistenziali del mostro (un giovane Werther con i bulloni al collo) si condensano in uno specifico più mondano, ma possente dal punto di vista emozionale: Victor Frankenstein va avanti e crea la donna... però a quest'ultima il mostro originale non piace. Elsa Lanchester, che ha l'aspetto

¹⁴ «È solo che gli sta tornando la pelle verde», diceva rassicurato mio figlio Joe quando aveva sette anni, allorché David Banner comincia la sua trasformazione, con i pantaloni che gli si squarciano e la camicia che si strappa. Joe coglieva proprio nel segno quando vedeva in Hulk non un terrificante agente del caos, ma una cieca forza della natura destinata soltanto a fare il bene. È piuttosto strano, ma la rassicurante lezione che molti film dell'orrore sembrano impartire ai ragazzi è che il destino è benevolo. Non è affatto una cattiva lezione per i piccoli, i quali di solito, e del tutto a ragione, si vedono come ostaggi in balia di forze tanto più grandi di loro. (N.d.A.)

dell'ultima reginetta della discoteca *Studio 54*, comincia a strillare appena il mostro prova a toccarla, ed è con tutta la nostra simpatia che guardiamo al mostro quando fa saltare in aria il putrido laboratorio.

Un tale di nome Jack Pierce inventò il trucco di Boris Karloff nella versione sonora originale di *Frankenstein*, creando un volto che per la maggior parte di noi è così familiare (anche se appena un po' più brutto) come lo sono i volti di zii e cugini nell'album di famiglia: la testa quadra, la fronte di un pallore cadaverico e leggermente concava, le cicatrici, i bulloni, le palpebre pesanti. La Universal Pictures si riservò i diritti del trucco di Pierce, e così quando l'inglese Hammer Films realizzò la sua serie di film su Frankenstein, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, si studiò una soluzione diversa. Forse non fu ispirata e originale come quella di Pierce (in molti casi il Frankenstein della Hammer assomiglia di più allo sfortunato Gary Conway di *La strage di Frankenstein*), ma i due trucchi hanno questo in comune: benché in entrambi i casi il mostro sia orribile a guardarsi, c'è anche un qualcosa di così triste, di così derelitto in lui, che in realtà abbiamo compassione per la creatura pur ritraendocene con terrore e disgusto¹⁵.

Come ho detto, la maggior parte dei registi che si sono cimentati in un film su Frankenstein (con l'eccezione di quelli il cui unico scopo è di far ridere) ha avvertito questa dicotomia e ha provato ad utilizzarla. Esiste uno spettatore tanto insensibile da non desiderare che il mostro esca fuori dal mulino in fiamme e ficchi quelle torce dritte in gola agli zotici ignoranti che hanno giurato di ammazzarlo? Penso di no, e se c'è deve proprio avere un cuore di pietra. Credo però che nessun regista abbia colto in pieno il pathos della situazione, e credo non ci sia nessun film su Frankenstein che commuova fino alle lacrime, e in modo irresistibile, come le ultime sequenze di *King Kong*, quando lo scimmione a cavalcioni dell'Empire State Building cerca di combattere contro gli aerei, che gli sparano con le mitragliatrici, come se fossero gli uccelli preistorici della sua isola nativa. Come Eastwood negli spaghetti-western di Leone, *King Kong* è l'archetipo dell'archetipo. Vediamo l'orrore di essere mostro negli occhi di Boris Karloff e successivamente in quelli di Christopher Lee; in *King Kong* questo orrore è impresso su tutta la faccia della scimmia, grazie ai meravigliosi effetti speciali di Willis O'Brien. Il risultato è quasi un fumetto dell'alieno moribondo e abbandonato da tutti. È uno dei più grandi tentativi di fusione di amore e orrore, innocenza e terrore: è la realtà emozionale che Mary Shelley suggerisce soltanto nel suo romanzo. Eppure dubito che la Shelley avrebbe capito e condiviso il parere espresso da Dino De Laurentiis sulla grande forza d'attrazione di quella dicotomia. De Laurentiis stava parlando del suo remake, decisamente superfluo, di *King Kong*, ma avrebbe anche potuto parlare dello sventurato mostro quando disse: «Nessuno si dispera quando muore la creatura». Bene, non sarebbe esatto dire che ci disperiamo quando il mostro di Frankenstein muore, non almeno nel modo in cui il pubblico

¹⁵ Il più grande dei mostri di Frankenstein della Hammer fu probabilmente Christopher Lee, che arrivò quasi a eclissare Bela Lugosi nei panni del conte Dracula. Lee, attore grandissimo, è il solo che può essere accostato a Karloff nell'interpretazione dello stesso ruolo, anche se Karloff fu assai più fortunato in fatto di sceneggiatura e di regia. Tutto sommato, Christopher Lee se la cavò meglio nella parte del vampiro.

piange allorché la scimmia, catturata con l'inganno e sradicata dal mondo più semplice e più romantico cui apparteneva, vacilla dall'alto dell'Empire State, ma forse siamo almeno disgustati dal nostro stesso senso di sollievo.

4

Benché il sodalizio che avrebbe avuto come esito finale la scrittura di *Frankenstein* si sia svolto sulle rive del lago di Ginevra, a molte miglia di distanza dall'Inghilterra, a tutt'oggi è da ritenersi come uno dei più pazzi *tea-party* all'inglese di tutti i tempi. E, cosa buffa, da quel sodalizio potrebbe essere uscito non solo *Frankenstein*, pubblicato nello stesso anno, ma anche *Dracula*, un romanzo scritto da un uomo che sarebbe venuto al mondo trentun anni dopo.

Era il giugno del 1816, e la compagnia di viaggiatori – Percy e Mary Shelley, Lord Byron e il dottor Polidori – da due settimane era costretta a restare in casa per via delle piogge torrenziali. Fu così che i quattro amici cominciarono una lettura collettiva di storie tedesche di fantasmi raccolte in un libro intitolato *Fantasmagoriana*; a questo punto il sodalizio cominciò a diventare decisamente bizzarro. Le cose precipitarono quando Percy Shelley fu colpito da una sorta di attacco convulsivo. Il dottor Polidori annotò nel suo diario: «Alle dodici, dopo il tè, cominciammo veramente a parlare di fantasmi. Lord Byron lesse alcuni versi da *Christabel* di Coleridge, la parte in cui si parla del seno della maliarda; quando sopraggiunse il silenzio, Shelley improvvisamente cacciò un urlo, si portò le mani al viso e si precipitò fuori dalla stanza con una candela. Gli spruzzammo dell'acqua sulla faccia e gli facemmo annusare l'etere. Ci raccontò che stava guardando la signora Shelley, quando improvvisamente l'aveva colto il pensiero di una donna, di cui aveva sentito parlare, con occhi al posto dei capezzoli; il che, tornatogli in mente, l'aveva inorridito.»

Queste cose lasciamole agli inglesi.

Si decise di comune accordo che ogni membro della compagnia si sarebbe cimentato nella composizione di un nuovo racconto di fantasmi. Fu Mary Shelley, cui si deve l'unica opera destinata alla popolarità fra quelle scritte in occasione di quel sodalizio, che trovò le maggiori difficoltà al momento di cominciare. Non aveva neanche l'ombra di un'idea, e passarono molte notti prima che la sua immaginazione fosse colpita da un incubo in cui «un pallido studente di arti sacrileghe creava lo spaventoso fantoccio di un uomo». È la scena della creazione presentata nei capitoli quarto e quinto del suo romanzo (dai quali si è citato in precedenza).

Percy Bysshe Shelley compose un frammento dal titolo *The Assassins*. George Gordon Byron scrisse un interessante racconto macabro intitolato *La sepoltura*. Ma è John Polidori, il generoso dottore, che talvolta viene ricordato come possibile collegamento con Bram Stoker e *Dracula*. Più tardi il suo racconto fu ampliato fino a diventare un romanzo, e riscosse un grande successo. Si chiamava *Il vampiro*.

A dire il vero, il romanzo di Polidori non è un granché... Ed è sfacciatamente troppo simile a *La sepoltura*, il racconto scritto dal suo immensamente più dotato paziente, Lord Byron. È ipotizzabile l'ombra del plagio.

Sappiamo per certo che Byron e Polidori bisticciarono violentemente poco dopo la parentesi sul lago di Ginevra, e che la loro amicizia ebbe termine. Non è del tutto azzardato supporre il motivo della rottura: l'eccessiva somiglianza tra i due racconti. Polidori, che aveva ventun anni al tempo in cui scrisse *Il vampiro*, fece una brutta fine. Il successo del romanzo sviluppato a partire dal racconto lo spinse a ritirarsi dalla professione medica e a diventare scrittore di professione. Scrivendo ottenne magri risultati, mentre era abilissimo nel collezionare debiti di gioco. Quando capì che la sua reputazione era ormai irrimediabilmente compromessa, si comportò come ci si aspettava da un gentiluomo inglese dell'epoca, e si sparò un colpo di rivoltella.

Dracula, il romanzo dell'orrore che Stoker scrisse sul finire del secolo, ha una somiglianza solo superficiale con *Il vampiro* di Polidori – il campo è ristretto, non mi stancherò mai di sottolinearlo, e se si escludono i casi di imitazione premeditata, la somiglianza di famiglia è evidente ovunque, ma possiamo essere sicuri che Stoker avesse in mente il racconto di Polidori. Dopo aver letto *Dracula*, si è portati a credere che Stoker non lasciò nulla di intentato mentre stava lavorando al suo progetto. È così arrischiato supporre che possa aver letto il romanzo di Polidori, si sia entusiasmato al tema e che abbia deciso di scrivere un libro migliore? Mi piace credere che le cose siano andate così, come mi piace credere che Polidori abbia veramente scopiazzato la sua idea da Lord Byron. Questo farebbe di Byron l'antenato letterario del leggendario conte, il quale si vanta, in una delle prime conversazioni con Jonathan Harker, di aver cacciato i turchi dalla Transilvania... E Byron stesso morì mentre combatteva al fianco dei greci insorti contro i turchi nel 1824, otto anni dopo il sodalizio con gli Shelley e Polidori sulle rive del lago di Ginevra. Fu una morte di cui il conte si sarebbe veramente compiaciuto.

5

Tutti i racconti dell'orrore si possono dividere in due gruppi: quelli in cui l'orrore deriva da una scelta libera e consapevole, scelta consapevole di fare il male, e quelli in cui l'orrore è predeterminato e arriva dall'esterno come un fulmine. Il racconto dell'orrore più classico di quest'ultimo tipo è la storia di Giobbe nel Vecchio Testamento, in cui Giobbe diventa il Grande Campo da Gioco Astrale nel Supercampionato spirituale tra Dio e Satana.

Le storie dell'orrore di tipo psicologico, quelle che esplorano il terreno del cuore umano, ruotano quasi sempre intorno all'idea della libera scelta, del «male che abbiamo dentro», se volete, il tipo di male che non abbiamo alcun diritto di smettere di rinfacciare al Padreterno. È il male che ha dentro Victor Frankenstein, colui che crea un essere vivente da pezzi sconnessi al solo fine di appagare la sua hybris, e poi aggrava la sua colpa rifiutandosi di assumersi la responsabilità di ciò che ha fatto. È il male che è dentro il dottor Henry Jekyll, che essenzialmente plasma il signor Hyde

dall'ipocrisia vittoriana, quella che gli permette di sbronzarsi e di spassarsela senza che nessuno, neanche la più infima prostituta di Whitechapel, sappia che egli è nient'altro che il virtuoso dottor Jekyll, da sempre in cammino «sulla via della propria elevazione». Forse il miglior racconto del male che abbiamo dentro è *Il cuore rivelatore* di Poe, dove l'assassinio viene perpetrato per il puro piacere del male, e non vi è alcuna circostanza attenuante a smorzare il gusto appassionato. Poe ci invita a vedere nel suo narratore un folle, perché, se teniamo alla salute mentale, dobbiamo sempre pensare che un male così perfetto e gratuito è folle.

Più difficile, spesso, è prendere sul serio i romanzi e i racconti dell'orrore che hanno a che fare con il «male che arriva dall'esterno»; in genere si rivelano solo racconti d'avventura più o meno mascherati: alla fine i minacciosi invasori vengono ricacciati nello spazio da cui sono venuti, o, proprio all'ultimo momento, il giovane e affascinante scienziato trova la soluzione provvidenziale... come quando in *The Beginning of the End*, Peter Graves fabbrica una pistola acustica che attira tutte le cavallette giganti dentro il lago Michigan.

Ciononostante l'idea del male che arriva dall'esterno è più vasta, più terrificante. Lovecraft lo capì, ed è questo che rende le sue storie del male tremendo e ciclopico così suggestive, quando sono indovinate. Molte non lo sono, ma quando Lovecraft era in vena (come in *L'orrore di Dunwich*, *I topi nel muro* e *Il colore venuto dallo spazio*, la migliore di tutte) le sue storie erano davvero potenti. Le più riuscite ci fanno percepire la dimensione dell'universo in cui siamo sospesi, e suggeriscono l'esistenza di forze misteriose che potrebbero distruggerci tutti se soltanto grugnissero nel sonno. Dopotutto, che cos'è l'insignificante male interno della bomba atomica paragonato a Nyarlathotep, il Caos Strisciante, o a Shub-Niggurath, la Capra dai Mille Cuccioli?

Dracula di Bram Stoker mi pare un risultato rilevante perché umanizza l'idea del male che arriva dall'esterno. Giunge a rendercelo così familiare come Lovecraft non è mai riuscito: possiamo perfino toccarlo con mano. È un racconto d'avventura, ma non scade mai al livello di Edgar Rice Burroughs o di *Varney il vampiro*.

Stoker raggiunge l'effetto soprattutto con il trucco di lasciare il male letteralmente fuori per gran parte della sua lunga storia. Il conte rimane in scena quasi ininterrottamente nel corso dei primi quattro capitoli, fronteggiando Jonathan Harker, cercando di metterlo gradualmente con le spalle al muro («Più tardi ci saranno baci per tutte», Harker lo sente sussurrare alle tre spettrali sorelle, mentre giace in stato di semincoscienza)... E poi scompare per gran parte delle circa trecento restanti pagine¹⁶. Si tratta di uno degli espedienti più graziosi e azzeccati della letteratura

¹⁶ Il conte è sulla scena un'altra mezza dozzina di volte, e in modo assolutamente splendido quando appare nella camera da letto di Mina Murray Harker. Dopo la morte di Renfield, tutti gli uomini che in un modo o nell'altro le sono legati piombano nella sua stanza e vengono accolti da una visione degna di Bosh: il conte che si avventa su Mina, la faccia imbrattata del sangue di lei. In un'oscena parodia del sacramento del matrimonio, Dracula si apre una vena sul petto con un unghia sudicia e obbliga la donna a bere il suo sangue. Le altre brevi apparizioni del conte non hanno la stessa potenza. Una prima volta lo scorgiamo di sfuggita mentre passeggia con un eccentrico cappello di

inglese, un trompe l'oeil che è stato raramente eguagliato. Stoker crea il suo mostro spaventoso e immortale allo stesso modo in cui un bambino riesce a creare l'ombra di un coniglio gigantesco sul muro muovendo semplicemente le dita davanti alla luce.

Il male rappresentato dal conte appare assolutamente predeterminato; il fatto che egli giunga a Londra, la città «brulicante di milioni di abitanti», non dipende dall'atto malvagio di alcun mortale. Le durissime prove che Harker deve sostenere nel castello di Dracula non derivano da alcuna colpa o debolezza interiore, ed egli si ritrova sulla soglia della casa del conte solo perché il suo superiore gli ha chiesto di andarci. Allo stesso modo, la morte di Lucy Westenra non è una morte meritata. Il suo incontro con Dracula nel cimitero di Whitby è l'equivalente morale dell'essere colpiti da un fulmine mentre si gioca a golf. Non c'è nulla nella sua vita che giustifichi la morte che patisce per mano di Van Helsing e del suo stesso fidanzato, Arthur Holmwood, che le trafiggono il cuore con un paletto appuntito, le mozzano la testa e le riempiono la bocca d'aglio. Non che Stoker ignori il male che abbiamo dentro o il concetto biblico di libera scelta: in *Dracula* quest'idea si incarna nel più attraente dei maniaci, il signor Renfield, che oltre tutto simbolizza l'origine vera e propria del vampirismo, il cannibalismo. Renfield, che arriva a grandi tappe al culmine della degenerazione (comincia spilluzzicando mosche, passa poi a sgranocchiare ragni, e finisce per consumare un pasto completo a base di uccelli), invita il conte nella clinica per malattie nervose del dottor Seward sapendo perfettamente quello che sta facendo; dire però che Renfield è un personaggio tanto rilevante da prendersi la responsabilità di tutti gli orrori che fanno séguito al suo gesto è davvero una sciocchezza. Il suo personaggio, benché azzeccato, non è abbastanza forte da sostenere un peso del genere. È lecito supporre che se Dracula non fosse riuscito a entrare nella clinica usando Renfield ci sarebbe riuscito comunque in un'altra maniera. In un certo senso fu la mentalità dell'epoca di Stoker a imporre che il male del conte dovesse arrivare dall'esterno, perché il male incarnato nel conte è per lo più il male sessuale pervertito. Stoker fece in gran parte rivivere la leggenda del vampiro scrivendo un romanzo che palpita vigorosamente di energia sessuale. Il conte non si avventa mai su Jonathan Harker poiché egli ha promesso il giovane alle sorelle spettrali che abitano nel castello. L'incontro di Harker con le tre voluttuose ma letali arpie è di tipo sessuale, ed è descritto nel suo diario con termini che, per l'Inghilterra di fine secolo, erano piuttosto precisi:

La ragazza si era inginocchiata, si era protesa su di me, e mi divorava soltanto a guardarmi. C'era una manifesta voluttà che era insieme elettrizzante e ripulsiva, e mentre piegava il collo si leccava le labbra proprio come un animale, e al chiarore della luna ho potuto veder scintillare le labbra umide e scarlatte, e la lingua rossa lambire i denti bianchi e appuntiti... Poi si è fermata, e ho potuto udire il risucchio della lingua che leccava denti e labbra, e ho potuto sentire il fiato caldo sul collo... Poi ho percepito il tocco morbido e fremente delle labbra sulla pelle sensibilissima della gola, e la pressione dura di due denti aguzzi che

paglia per una via cittadina, un'altra volta lo intravediamo mentre lancia occhiate lascive a una graziosa ragazza, come un qualsiasi vecchio sporcaccione.

sfiorano appena e si arrestano. Ho chiuso gli occhi in un'estasi di languore, e ho atteso, atteso con il cuore che mi batteva forte.

Nell'Inghilterra del 1897, una ragazza che «si inginocchiava» non era proprio il tipo di ragazza che uno si sarebbe portato a casa per presentarla alla madre; Harker sta per essere stuprato per via orale, e la cosa sembra non preoccuparlo neanche un po'. Nulla da eccepire, *perché egli non ne è responsabile*. In fatto di sesso, una società rigidamente moralista può trovare una valvola di sfogo nell'idea del male che arriva dall'esterno; la cosa è più grande di noi due, bimba. Harker è un po' deluso quando il conte entra nella stanza e interrompe questo breve tête-à-tête. Forse anche molti dei lettori guardoni del tempo di Stoker lo furono.

Analogamente, il conte infierisce solo sulle donne: prima su Lucy, poi su Mina. Le reazioni di Lucy al morso del conte assomigliano molto ai sentimenti che Jonathan prova per le spettrali sorelle. Per essere proprio volgari, Stoker ci fa capire da un punto di vista piuttosto classista che a Lucy sta dando di volta il cervello. Di giorno, una sempre più terrea ma impeccabile e apollinea Lucy tesse il suo irreprensibile e decoroso idillio con lo sposo promesso, Arthur Holmwood. Di notte, se la spassa in dionisiaco abbandono con il suo tenebroso e sanguinario seduttore.

Nella vita reale di quel periodo, l'Inghilterra era in preda a una mania per il mesmerismo, nonostante Franz Mesmer, il padre di quella che oggi chiamiamo ipnosi, fosse già morto un'ottantina di anni prima. Come il conte, molti discepoli di Mesmer preferivano le ragazze, alle quali pare che questi Svengali ottocenteschi provocassero lo stato di trance accarezzandone i corpi... dappertutto. Molte di queste pazienti provavano «sensazioni meravigliose che sembravano culminare in una esplosione di piacere». È probabile che queste «finali esplosioni di piacere» fossero in realtà orgasmi, ma pochissime donne nubili a quel tempo avrebbero riconosciuto un orgasmo, neanche se se lo fossero trovato sotto il naso; ragion per cui quello fu visto semplicemente come uno degli effetti collaterali più piacevoli del progresso scientifico. Molte di queste ragazze ritornavano e chiedevano di essere nuovamente mesmerizzate; «Gli uomini non lo sanno, ma le ragazzette se ne intendono», come fa la canzone di Bo Diddley. A ogni modo, quanto si è detto a proposito del vampirismo vale benissimo anche per il mesmerismo: la «finale esplosione di piacere» era ineccepibile perché arrivava dall'esterno, e colei che provava piacere non poteva ritenersene responsabile.

Queste forti allusioni sessuali sono certo uno dei motivi per cui il cinema ha amareggiato per tanto tempo con il Vampiro, prima con Max Schreck in *Nosferatu il vampiro* (1922), poi con la versione di Lugosi nel 1931, di Christopher Lee, e ultimamente con la versione di Reggie Nalder, in *Le notti di Salem* (1979), che chiude il cerchio e ci riporta a quella originaria di Max Schreck.

Anche quando tutto il resto è stato detto e fatto, rimane sempre la possibilità di esibire le donne in succinte camicie da notte, e i maschi che assalgono le signore addormentate con i più formidabili succhiotti mai visti, e di mettere in scena, per l'ennesima volta, la situazione che il pubblico degli spettatori sembra non saziarsi mai di vedere: la scena primaria dello stupro.

Ma qui, forse, dal punto di vista del sesso, c'è ancora di più di quanto si noti a prima vista. In precedenza mi riferivo alla mia convinzione che molto di quanto ci attrae nel racconto dell'orrore è che esso ci consente di liberare in modo vicario quelle emozioni e quei sentimenti antisociali che la società, per il bene suo e nostro, ci impone di tenere a freno nella maggior parte delle circostanze. È certo, in ogni caso, che *Dracula* non è un libro sul sesso «normale»: non vi è in gioco nessuna Posizione del Missionario. A quanto pare, il conte Dracula (e del resto anche le spettrali sorelle) sono morti dalla cintola in giù: fanno l'amore soltanto con la bocca. La base sessuale di *Dracula* è un'oralità infantile congiunta a un forte interesse per la necrofilia (e la pedofilia, qualcuno dirà, considerando Lucy nel suo ruolo di «signora succhiasangue dei bimbi»). È anche sesso decolpevolizzato, e con l'originale e divertente espressione coniata da Erica Jong, il sesso in *Dracula* si può considerare come la fondamentale scopata senza cerniera lampo. Questo atteggiamento infantile, sfuggente, verso il sesso è forse uno dei motivi per cui il mito del vampiro – che nelle mani di Stoker sembra recitare: «Ti stuprerò con la bocca e ti piacerà; invece di immettere fluido potente nel tuo corpo, te ne caverò un po'» – è stato sempre così popolare tra gli adolescenti che stanno ancora cercando di padroneggiare la propria sessualità. Il vampiro sembra aver trovato una scorciatoia fra tutte le abitudini tribali in fatto di sesso... E da sempre vive, al vostro servizio.

6

Ci sono altri elementi di carattere diverso, altrettanto interessanti, nel libro di Stoker, ma il motore più potente del libro è costituito dai due elementi del male che viene dall'esterno e della violenza sessuale. Possiamo ritrovare il retaggio delle spettrali sorelle di Stoker nelle magnifiche vampire, floride e voluttuose, del film della Hammer *Le spose di Dracula* del 1960 (e contemporaneamente essere rassicurati, nella migliore tradizione moralistica del cinema dell'orrore: il giusto contraccambio del sesso pervertito è un paletto nel cuore mentre schiacciamo un pisolino nella nostra bara), e di decine di altri film che l'hanno preceduto o seguito.

Quando anch'io scrissi il mio romanzo sui vampiri, *Le notti di Salem*, decisi di sbarazzarmi quasi del tutto dell'angolazione sessuale, supponendo che in una società in cui l'omosessualità, il sesso di gruppo, il sesso orale, e perfino, Dio ce ne scampi e liberi, gli sport acquatici, sono diventati materia di pubblico dibattito (per non parlare, se date retta alla colonna della rubrica «Forum» di *Penthouse*, del sesso a base di frutti e ortaggi vari), il motore sessuale che aveva alimentato gran parte del libro di Stoker sarebbe forse rimasto a corto di carburante.

A un certo livello probabilmente è vero. Hazel Court, che non smette di lasciar scivolare giù tutta la metà superiore del vestito (beh... non proprio tutta) nel film *I maghi del terrore* (quello della American International Pictures del 1963), ci appare quasi comica oggi, per non parlare di Bela Lugosi nell'imitazione impeccabile di Valentino nel *Dracula* della Universal, di fronte al quale neanche i più incalliti aficionados del genere dell'orrore e i patiti di cinema riescono a trattenere qualche

risatina. Ma quasi certamente il sesso continuerà a essere una forza motrice del genere horror; il sesso che talvolta viene presentato in forme mascherate, freudiane, come nel caso del grande Cthulhu, la creazione vaginale di Lovecraft. Dopo aver osservato questa tentacolare, viscosa, gelida creatura attraverso gli occhi di Lovecraft, abbiamo ancora bisogno di chiederci perché Lovecraft manifestò «scarso interesse» per il sesso?

Gran parte del sesso che si trova nella narrativa dell'orrore è profondamente collegata con la molla del potere: è il sesso che si fonda sui rapporti in cui uno dei due partner è in larga misura sotto il controllo dell'altro; il sesso che quasi inevitabilmente conduce a una brutta fine. Vi rimando, per esempio, ad *Alien*, dove le due donne che fanno parte dell'equipaggio vengono presentate in termini assolutamente non sessisti fino al momento culminante del film, allorché Sigourney Weaver deve affrontare il terrificante autostoppista interstellare che è riuscito a insinuarsi persino nella piccola capsula spaziale di salvataggio. In questo scontro finale, la Weaver ha indosso un paio di slip e una sottile T-shirt: è donna in ogni centimetro di pelle, e a questo punto perfettamente intercambiabile con una qualsiasi delle vittime di Dracula del ciclo di film della Hammer negli anni Sessanta. Il punto sembra essere il seguente: «La ragazza era perbene, fino a che non si è svestita»¹⁷.

Creare l'orrore equivale a paralizzare un avversario con le arti marziali: si tratta di trovare i punti vulnerabili e poi metterli sotto pressione. Il più ovvio punto di pressione psicologica è la realtà della nostra stessa mortalità. Certo è il più universale. Ma in una società che mette insieme una riserva così abbondante di bellezza fisica (in una società, cioè, in cui qualche succhiotto diventa causa di agonia psichica) e di potenza sessuale, un disagio e un'ambivalenza profondamente radicati in fatto di sesso divengono un altro naturale punto di pressione; e un punto di pressione che lo scrittore di racconti dell'orrore cerca istintivamente di localizzare a tastoni. Nella castigatissima epica di «spada e magia» di Robert E. Howard, per esempio, le «cattive» sono presentate come mostri di depravazione sessuale che si abbandonano ad atti di esibizionismo e sadismo. Come ho fatto notare in precedenza, uno dei concetti più efficaci alla base dei cartelloni cinematografici ci presenta il mostro – sia che si tratti di un Bem (*bug-eyed monster*, mostro dagli occhi d'insetto) in *Cittadino dello spazio*, sia che si tratti della mummia del film del 1959 della Hammer, remake di quello della Universal – che avanza nell'oscurità, o tra le rovine fumanti di una qualche città, portando tra le braccia la sua amata priva di sensi. La bella e la bestia. Eccoci di nuovo alla scena primaria dello stupro. E il primario, perverso stupratore è

¹⁷ Ho pensato che ci fosse un'altra parentesi decisamente sessista in *Alien*, la quale è deludente al livello stesso dell'intreccio, indipendentemente da quello che uno può pensare delle capacità delle donne rispetto a quelle degli uomini. Il personaggio interpretato da Sigourney Weaver, che fino a un certo punto è stato presentato come risoluto ed eroico, esce dal ruolo, a un colpo di frusta dello sceneggiatore, allorché si mette alla ricerca del gatto dell'astronave. Permettendo ai maschi del pubblico di rilassarsi, guardarsi l'un l'altro negli occhi e dirsi a voce alta o per telepatia: «Beh, in fondo è soltanto una donna». È una svolta dell'intreccio che, per essere credibile, dipende da un'idea sessista; noi, a nostra volta, potremmo benissimo dire, di rimando alla battuta di cui sopra: «E quello sceneggiatore di Hollywood, non è un porco maschio sciovinista?» È una svolta dell'intreccio gratuita, che, se pure non nuoce al film, resta sempre una trovata da quattro soldi.

il Vampiro, colui che carpisce non soltanto piaceri sessuali ma anche la vita. E il fatto più importante, forse, agli occhi di quei milioni di adolescenti che hanno osservato il Vampiro librarsi in aria e poi scendere in picchiata dentro la camera da letto di una qualche giovane signora addormentata, è che il Vampiro non deve nemmeno svegliarla per ottenere quello che vuole. C'è notizia migliore per quelli sulla soglia dell'esperienza sessuale, alla maggioranza dei quali è stato insegnato (come certo è stato loro insegnato, e, in misura tutt'altro che trascurabile, dal cinema stesso) che un rapporto sessuale soddisfacente si basa sul dominio dell'uomo e sulla sottomissione della donna? La carta vincente su questo tavolo è che molti ragazzi di quattordici anni, i quali solo da poco hanno scoperto il proprio potenziale sessuale, sentono di essere capaci di dominare con pieno successo soltanto il paginone centrale di *Playboy*. Il sesso permette agli adolescenti di provare molte cose, ma una di queste, francamente, li terrorizza proprio. Il film dell'orrore in generale, e il film sul Vampiro in particolare, rafforza questo sentimento. È vero, dice, il sesso è spaventoso, il sesso è pericoloso. E te lo posso dimostrare proprio qui e subito. Siediti, ragazzo. Prendi i tuoi pop-corn. Voglio raccontarti una storia...

7

Di portenti sessuali ce n'è quanto basta, almeno per i tempi che corrono. È giunta l'ora di scoprire la terza carta di questa inquietante mano di Tarocchi. Da questo momento in poi, lascia perdere Michael Landon e la American International Pictures, e guarda dritto in faccia, se ne hai il coraggio, al vero Licanthropo. Il suo nome, gentile lettore, è Edward Hyde.

Robert Louis Stevenson concepì *Lo strano caso del dottor Jekyll e mister Hyde* come un racconto sensazionale puro e semplice, un libro per il mercato e, magari, una macchina per far soldi. Sua moglie ne fu così inorridita che Stevenson bruciò il primo abbozzo, e poi, per compiacerla, riscrisse il racconto innestandovi un'esile morale di tipo edificante. Dei tre libri qui esaminati, Jekyll e Hyde è il più breve (va avanti per una settantina di pagine stampate a caratteri piccoli) e senza dubbio è il più elegante. Se in *Dracula* Bram Stoker ci serve abbondanti porzioni di orrore e ci lascia, dopo lo scontro tra Harker e Dracula in Transilvania, l'uccisione con il paletto di Lucy Westenra, la morte di Renfield e la vampirizzazione di Mina, come se fossimo stati presi a stangate da una parte e dall'altra della faccia, allora la storia breve e ammonitrice di Stevenson è simile al colpo repentino e mortale di una piccozza.

Come in un interrogatorio in istruttoria (a questo il critico G.K. Chesterton paragonò il libro), i fatti ci vengono narrati da voci diverse, ed è attraverso la testimonianza di coloro che vi sono coinvolti che si dispiega la triste vicenda del dottor Jekyll.

La storia comincia quando il legale di Jekyll, il signor Utterson, e un cugino alla lontana di quest'ultimo, certo Richard Enfield, passeggiano una mattina per Londra. Allorché i due oltrepassano «un fabbricato dall'aria sinistra» con «una cieca facciata di muro scolorito» e una porta «bozzoluta e chiazzata», Enfield viene indotto a

raccontare a Utterson una storia su quella porta. Una mattina, ancora prima dell'alba, si trovava sul luogo, quando a un tratto aveva notato due figure procedere verso l'angolo della strada da opposte direzioni: erano un uomo e una bambina. I due si urtano, la ragazzina viene scaraventata a terra e l'uomo, Edward Hyde, tira dritto tranquillamente per la sua strada, calpestando il corpo della bambina urlante. Si raduna un capannello di gente (che cosa combinavano queste persone in giro, alle tre di un freddo mattino d'inverno, non viene mai spiegato; forse stavano discutendo che cosa Robinson Crusoe usò a mo' di tasche quando si allontanò a nuoto dalla nave che stava colando a picco), ed Enfield riesce ad acciuffare il signor Hyde. Hyde è un uomo che ispira un tale disgusto che Enfield in realtà è costretto a proteggerlo dalla folla, sul punto di farlo a pezzettini: «Facemmo del nostro meglio per tener lontano le donne, che erano infuriate come arpie», Enfield dice a Utterson. Anche il medico che era stato mandato a chiamare «si sbiancava in volto e fremeva dalla voglia di fargli la pelle». Ancora una volta vediamo lo scrittore dell'orrore come emissario della norma; la folla che si è radunata riconosce il mutante con certezza, e sembra aver trovato nel disgustoso signor Hyde l'essere inconfondibile (sebbene Stevenson si affretti a dirci, tramite Enfield, che da quanto appare *esteriormente* non c'è nulla di veramente insolito in Hyde: non sarà stato un John Travolta, ma certo neanche un Michael Landon che va a spasso con una pelle di leopardo sopra la divisa da collegiale!). Hyde, Enfield confessa a Utterson, «teneva testa alla situazione come un satanasso». Quando Enfield chiede un risarcimento a favore della bambina, Hyde scompare dietro la porta in questione, ed è di ritorno quasi subito con un centinaio di sterline, dieci in oro e un assegno per il resto della cifra. Enfield si asterrà dal dirlo, ma a tempo debito apprenderemo che la firma sull'assegno era quella di Henry Jekyll.

Enfield conclude il suo resoconto con una delle più eloquenti descrizioni del Licantropo fra quante si trovano nei romanzi dell'orrore. E benché descriva molto poco nel senso in cui solitamente pensiamo a una descrizione, dice moltissimo: capiamo tutti quel che Stevenson intendeva, ed egli sapeva che l'avremmo capito, perché sapeva, a quanto pare, che siamo tutti vecchie volpi quando si tratta di riconoscere il mutante:

Non è facile a descriversi. Nel suo aspetto c'è qualcosa che non va, qualcosa di sgradevole, di assolutamente detestabile.

Non mi è mai capitato di vedere un uomo che mi ripugnasse tanto, eppure a malapena so darmene ragione. Ci deve essere qualcosa di deforme in lui; dà una forte impressione di deformità, benché mi sia impossibile specificare dove sia localizzata. È un individuo incredibilmente appariscente, e tuttavia non riesco proprio a indicare qualcosa fuori dell'ordinario in lui...

E non perché mi faccia difetto la memoria; giacché vi posso garantire che anche adesso l'ho qui davanti agli occhi.

Fu Rudyard Kipling, anni dopo e in un altro racconto, a indicare, e chiamare con un nome, ciò che nel signor Hyde Enfield trovava di tanto inquietante. Aconito e pozioni a parte (e Stevenson stesso liquidò l'espedito della pozione fumante come

«troppo macchinoso»), è semplicissimo: in qualcosa del signor Hyde Enfield percepì ciò che Kipling chiamò il Marchio della Bestia.

8

Utterson per conto proprio entra in possesso di informazioni con le quali il racconto di Enfield collima perfettamente (Dio, il meccanismo del romanzo di Stevenson è grande: funziona con la scioltezza di un orologio fabbricato a regola d'arte). Egli custodisce il testamento di Jekyll, e quindi sa che l'erede di Jekyll è il signor Hyde. E sa anche che la porta indicatagli da Enfield si trova sul retro dell'abitazione di Jekyll.

Concedetemi una breve digressione. *Lo strano caso del dottor Jekyll e mister Hyde* fu pubblicato ben tre decenni prima che le idee di Sigmund Freud cominciassero ad affiorare in superficie, ma nelle due prime sezioni del racconto di Stevenson l'autore fornisce una metafora sorprendentemente appropriata a esprimere il concetto freudiano di conscio e subconscio, o, per essere più precisi, il conflitto tra Super Io ed Es. Come si è visto, c'è un grosso fabbricato. Sul lato di Jekyll, il lato sotto gli occhi di tutti, ha l'aspetto di una graziosa, elegante dimora, in cui alloggia uno dei più stimati medici di Londra. Sull'altro lato, che fa sempre parte dello stesso edificio, troviamo sporcizia e squallore, individui che si attardano in alquanto discutibili vagabondaggi fino alle tre del mattino e quella «porta bozzoluta e chiazzata», che risalta dalla «cieca facciata di muro scolorito». Sul lato di Jekyll, tutto è in ordine e la vita prosegue nel suo regolare, apollineo decorso. Sull'altro lato, a briglia sciolta, si impenna Dioniso. Da qui entra Jekyll e di lì esce Hyde. Anche se siete anti-freudiani e non volete riconoscere il valore dell'intuizione che Stevenson ebbe della psiche umana, dovete pure ammettere che l'edificio funge a pennello da simbolo della doppiezza della natura umana.

Detto questo, torniamo al punto. Testimone successiva di una certa importanza nel caso è una domestica, alla quale capita di assistere all'omicidio che fa di Hyde un latitante in fuga dalla forza. È l'assassino di Sir Danvers Carew, e da come Stevenson ce lo presenta vi sentiamo l'eco di tutti i brutali assassinii che al giorno d'oggi insanguinano le pagine di cronaca: quello di Richard Speck e delle allieve infermiere, di Juan Corona e persino quello dello sfortunato dottor Herman Tarnower. Ecco la bestia sorpresa nell'atto di sopprimere la sua preda ignara e indifesa, non facendo ricorso all'astuzia o all'intelligenza, ma alla violenza brutale e nichilistica. C'è niente di peggio? Sì, a quanto pare: il fatto che la sua faccia non sia poi tanto diversa dalla faccia che voi e io vediamo tutte le mattine nello specchio del bagno.

Poi, tutto ad un tratto, esplose in un furibondo eccesso d'ira, pestando i piedi per terra, brandendo il bastone... E agitandosi come un pazzo. L'anziano signore fece un passo indietro, con aria assai sorpresa e risentita, al che il signor Hyde, rompendo ogni freno, gli assestò un colpo terribile e lo fece stramazza a terra. Un attimo dopo, come un gorilla inferocito, si mise a calpestare la sua vittima,

scaricandogli addosso una tempesta di colpi, sotto i quali si udiva lo scricchiolio delle ossa fracassate mentre il corpo rimbalzava sul selciato. Di fronte all'orrore di quella scena e di quei rumori la domestica svenne.

L'unica cosa che veramente manca per completare questo squarcio di cronaca è la scritta LITTLE PIGGIES O HELTER SKELTER tracciata su un muro con il sangue della vittima. Più avanti Stevenson ci informa che «il bastone con cui era stato compiuto il misfatto, benché fosse di un legno pregiato, duro e pesante, s'era spezzato in due sotto la foga di quella dissennata crudeltà, e uno dei due pezzi era rotolato nel vicino rigagnolo...»

Qui e altrove, Stevenson descrive Hyde come uno scimmione, alludendo al fatto che Hyde, come Michael Landon in *I was a Teenage Werewolf*, è un gradino indietro nella scala evolutiva, un che di brutale nella costituzione dell'uomo che non è stato ancora soggiogato... E non è proprio questo che ci terrorizza nel mito del Licantropo? È il male che abbiamo dentro per antonomasia, e non c'è da stupirsi se gli uomini di chiesa dell'epoca di Stevenson accolsero con entusiasmo la sua storia. A quanto pare sapevano riconoscere una parabola quando ne leggevano una, e da Hyde che infierisce brutalmente a colpi di bastone su Sir Danvers Carew videro schizzar fuori l'immagine prepotente del vecchio Adamo. Stevenson suggerisce che la faccia del Licantropo è la nostra, e lo fa in un modo che ha un poco dell'umorismo della famosa controbattuta che Lou Costello indirizza a Lon Chaney Jr. in *Il cervello di Frankenstein*. Chaney, nel ruolo del perseguitato mutante Larry Talbot, biascica a Costello: «Non vuoi capire. Al sorgere della luna, mi trasformerò in lupo». Costello ribatte: «Come no... E insieme a te faranno più o meno lo stesso altri cinque milioni di persone».

A ogni modo, l'assassinio di Carew conduce la polizia all'appartamento di Hyde a Soho. Lui ha preso il volo, ma l'ispettore di Scotland Yard incaricato dell'inchiesta è sicuro di acciuffarlo perché Hyde ha bruciato il blocchetto degli assegni. «Ma se il denaro è la vita per l'uomo! Non ci resta che aspettarlo alla banca e mostrargli i mandati».

Ma Hyde, naturalmente, ha un'altra identità su cui contare. Jekyll finisce per spaventarsi e ricupera il senno, decidendo così di non ricorrere più all'uso della pozione. In seguito, con suo grande orrore, scopre che la trasformazione ha cominciato a prodursi spontaneamente. Ha creato Hyde per sottrarsi agli obblighi dell'essere rispettabili, ma ha scoperto che anche il male ha i suoi obblighi; alla fine Jekyll è diventato prigioniero di Hyde. Il clero accolse con entusiasmo *Jekyll e Hyde* perché ritenne che il libro mostrasse a quali disastrose conseguenze si andava incontro, se si concedeva più dello stretto necessario a ciò che c'è di «più basso nella natura umana». Il lettore moderno è certo più incline a vedere in Jekyll l'uomo in cerca di una via d'uscita, sia pure per periodi limitati, dalle strettoie del puritanesimo e della moralità vittoriana. Sia quel che sia, quando Utterson e il maggiordomo di Jekyll, Poole, fanno irruzione nel laboratorio del dottore, Jekyll è morto... Ed è il corpo di Hyde che i due trovano. Il peggiore degli orrori è accaduto: l'uomo è morto con la mente di Jekyll e l'aspetto di Hyde, il peccato segreto (o, se preferite, il

Marchio della Bestia) che ha sperato di nascondere (o, se preferite, di occultare secondo il nome di Hyde) è impresso in modo indelebile sul suo volto. Jekyll conclude la sua confessione con le parole: «Ecco, dunque, nell'atto di deporre la penna e di sigillare la mia confessione, metto fine alla vita dell'infelice dottor Jekyll».

È facile, persino troppo facile, cadere nella trappola e considerare la storia di Jekyll e del suo feroce *alter ego* una parabola religiosa narrata nei termini del racconto dell'orrore da due soldi. È una storia con una morale, è vero, ma a mio parere è anche uno studio ravvicinato dell'ipocrisia, delle sue cause, dei suoi pericoli, dei danni che arreca allo spirito.

Jekyll è l'ipocrita che cade nel pozzo del peccato segreto; Utterson, il vero eroe del libro, è l'esatto contrario di Jekyll. Poiché questo punto sembra essere importante, non solo per il libro di Stevenson ma per l'idea stessa del Licantropo, concedetemi un minuto del vostro tempo e lasciatemi citare ancora una volta dal libro. Ecco come Stevenson ci presenta Utterson all'inizio di *Lo strano caso del dottor Jekyll e mister Hyde*:

Il legale Utterson era un uomo dall'espressione grave, che mai si illuminava di un sorriso; freddo, laconico e impacciato nell'eloquio; restio a manifestare i sentimenti; asciutto, allampanato opaco e tetro, eppure in qualche modo amabile...¹⁸ Era severo con se stesso; beveva gin, quand'era solo, per mortificare una certa predilezione per i vini pregiati; e pur amando il teatro, era ormai da vent'anni che non ne varcava la soglia.

Dei Ramones, un divertente gruppo punk-rock venuto alla ribalta nel 1975, risulta che Linda Ronstadt abbia detto: «Quella musica è così dura che fa venire le emorroidi». Lo stesso si potrebbe dire di Utterson, che nel libro svolge la funzione dello stenografo di tribunale, e tuttavia riesca a imporsi come il personaggio più riuscito del racconto. È un moralista vittoriano accanito e impenitente, com'è ovvio, e ci sarebbe da temere che un figlio o una figlia venissero tirati su da un uomo del genere; ma Stevenson ci tiene a puntualizzare che in lui dell'ipocrita c'è solo quel tanto che si trova in ogni essere al mondo. («Se possiamo peccare in pensieri, parole e opere», come recita il vecchio credo metodista, allora potremmo dire che Utterson, pensando ai buoni vini mentre butta giù il suo gin con acqua, è un ipocrita nel pensiero... ma qui entriamo in una zona d'ombra in cui sembra più arduo cogliere il concetto di libera scelta; «La mente è una scimmia», medita ad alta voce il protagonista del romanzo di Robert Stone *Guerrieri dell'inferno*, e ha proprio ragione.)

La differenza tra Utterson e Jekyll è che Jekyll soltanto in pubblico berrebbe gin per mortificare il piacere per i vini pregiati. Nel privato della sua biblioteca, è il tipo d'uomo che potrebbe scolarsi bellamente un'intera bottiglia di ottimo Porto (e con ogni probabilità rallegrarsi tra sé e sé di non dover dividere con nessuno né quella né i suoi buoni sigari giamaicani). Magari non gradirebbe essere sorpreso a gustarsi una

¹⁸ Devo confessare che, letta la descrizione che Stevenson fa di Utterson, sarei proprio curioso di sapere *in che modo* egli potesse risultare amabile.

commedia piccante in un teatro del West End, ma è più che contento di andarci nei panni di Hyde. Jekyll non vuole mortificare alcuno dei suoi piaceri. Vuole solo appagarli in segreto.

9

Ciò di cui stiamo parlando essenzialmente è il vecchio conflitto tra Es e Super Io, tra la libera scelta di fare il male e di rigettarlo... o, secondo lo stesso Stevenson, del conflitto tra mortificazione e appagamento. Questo inveterato contrasto è una pietra angolare del cristianesimo ma, se vogliamo vederlo in termini di, mito, il gemellaggio di Jekyll e Hyde suggerisce un altro dualismo: la già ricordata scissione tra apollineo (la creatura di intelletto, moralità, nobiltà, «da sempre in cammino sulla via della propria elevazione») e dionisiaco (dio delle baldorie e dell'appagamento fisico: il lato dacci-sotto-e-scatenati della natura umana). Spingiamo la cosa ancora un poco oltre il mito, e ci ritroviamo una completa scissione di corpo e mente... proprio l'impressione che Jekyll vuol dare ai suoi amici: quella di una creatura di razionalità pura, priva di qualsiasi piacere o bisogno umani. Difficile immaginarsi una persona del genere seduta sul cesso a leggere un giornale.

Se guardiamo alla storia di Jekyll e Hyde come a un conflitto pagano tra il potenziale apollineo dell'uomo e i suoi impulsi dionisiaci, ci accorgiamo che il mito del Licanthropo, variamente etichettato, attraversa gran parte dei romanzi e dei film dell'orrore moderni.

Il migliore esempio è forse il film di Alfred Hitchcock *Psyco*, anche se, con tutto il rispetto per il maestro, l'idea era già presente, pronta per servirlo, nel romanzo di Robert Bloch.

Bloch, infatti, aveva messo a punto questa particolare visione della natura umana in una serie di libri precedenti che comprende *La sciarpa*, con quel suo attacco stupendo e inquietante: «Feticcio? Siete voi che la chiamate così. Tutto quello che io so è che non ho mai potuto fare a meno di tenerla con me ...» e *Lo scroccone*. Almeno tecnicamente, questi libri non sono romanzi dell'orrore; non c'è mai un mostro o un avvenimento soprannaturale in vista. Vengono definiti «romanzi di suspense». Ma se a essi si guarda avendo in mente il conflitto apollineo/dionisiaco, si scopre che sono veri e propri romanzi dell'orrore: ognuno ha a che fare con uno psicopatico dionisiaco imprigionato dietro la facciata apollinea della normalità... da cui gradualmente, paurosamente, emerge. In breve, Bloch ha scritto una serie di romanzi del Licanthropo in cui ha fatto a meno dell'espedito macchinoso della pozione o dell'aconito. Quando Bloch smise di scrivere le sue storie lovecraftiane del soprannaturale (e non l'ha mai fatto del tutto: vedi *Strange Eons*), non cessò di essere uno scrittore dell'orrore; spostò semplicemente la sua prospettiva dall'esterno (oltre le stelle, nelle profondità del mare, sugli altipiani di Leng, o sul campanile abbandonato di una chiesa di Providence, nel Rhode Island) all'interno... là dove c'è il Licanthropo. Può darsi che un giorno questi tre romanzi, *La sciarpa*, *Lo scroccone* e *Psyco*, siano antologizzati come una specie di unico trittico, come fu per i tre romanzi

di James M. Cain, *Il postino suona sempre due volte*, *La fiamma del peccato* e *Mildred*: poiché, in un modo loro specifico, i romanzi che Robert Bloch scrisse negli anni Cinquanta hanno avuto sul corso della letteratura americana la stessa influenza, sotto ogni punto di vista, di quella che ebbero i romanzi della «canaglia-dal-cuore-tenero» scritti da Cain negli anni Trenta. E sebbene il metodo d'attacco sia radicalmente differente nei due casi, tanto Cain che Bloch scrivono grandi romanzi del crimine; entrambi adottano una visione naturalistica della vita americana; entrambi esplorano l'idea del protagonista come antieroe; entrambi portano in primo piano il conflitto centrale apollineo/dionisiaco, finendo con lo scrivere romanzi del Licantropo.

Psyco, che è il più famoso dei tre, racconta di Norman Bates; e Norman, come è interpretato da Anthony Perkins nel film di Hitchcock, è proprio un cacaduro, da emorroidi. Per il mondo che l'osserva (o meglio, per quella piccola parte di mondo che trova interessante osservare il proprietario di un motel fuori mano andato in malora), Norman è del tutto normale. Viene subito da pensare a Charles Whitman, l'apollineo scout modello che se ne esce in dionisiaca furia in cima alla Texas Tower. Norman sembra un così caro ragazzo. Certo Janet Leigh non vede motivo alcuno di temerlo, negli ultimi momenti della sua vita.

Ma Norman è il Licantropo. Solo che invece di farsi crescere il pelame, per trasformarsi si mette addosso mutandoni, sottane e vestito della madre morta. E invece di mordere gli ospiti, li prende a coltellate. Come il dottor Jekyll mantiene un appartamento segreto a Soho e ha in casa la sua particolare «porta del signor Hyde», così scopriamo che Norman ha il suo particolare posto segreto dove le due persone che sono in lui s'incontrano: in questo caso è un buco nella parete, dietro un quadro, che egli usa per spiare le donne mentre si spogliano.

Psyco appare così suggestivo perché ricolloca al posto giusto il mito del Licantropo. Non si tratta di male che arriva dall'esterno, di predestinazione. La stortura non è scritta nelle stelle, è in noi stessi. Noi vediamo che Norman è Licantropo solo esteriormente, quando indossa gli stracci della madre e parla con la sua voce; ma ci coglie lo sgradevole sospetto che interiormente egli sia Licantropo *sempre*.

Questo romanzo ha originato una ventina di imitazioni, generalmente riconoscibili subito dai titoli, che alludono a qualcosa di più che un po' di giocattoli in soffitta: *Cinque corpi senza testa* (Joan Crawford fa gli onori di casa a colpi d'ascia in questo film grintoso anche se un po' troppo ingarbugliato nell'intreccio, tratto da una sceneggiatura di Bloch), *Terrore alla tredicesima ora* (il primo vero film di Francis Coppola), *L'incubo di Janet Lind* (un film della Hammer), *Repulsion*. Questi sono solo alcuni tra i figli del film di Hitchcock, che fu sceneggiato da Joseph Stefano. Stefano diresse poi la serie televisiva *The Outer Limits*.

Sarebbe ridicolo se dessi a credere che tutte le narrazioni moderne dell'orrore, sia scritte sia in celluloide, siano riducibili a questi tre archetipi. Vorrebbe dire semplificare enormemente le cose, ma sarebbe una semplificazione erronea, anche aggiungendo per buona misura l'altro Tarocco, il Fantasma. Le narrazioni dell'orrore non si esauriscono con la Cosa, il Vampiro e il Licantropo, altri spauracchi sono in agguato nell'oscurità là fuori. Ma questi tre spiegano gran parte delle narrazioni moderne dell'orrore. Possiamo intravedere la sagoma incerta della Cosa-Senza-Nome nel film di Howard Hawks, *La «cosa» da un altro mondo* (che poi risulta essere, in modo piuttosto deludente ho sempre pensato, il grosso Jim Amess truccato da ortaggio spaziale); il Licantropo leva la testa irsuta verso Olivia de Havilland in *Un giorno di terrore*, e diventa Betty Davis in *Che fine ha fatto Baby Jane?*; e possiamo scorgere l'ombra del Vampiro in film diversi tra loro come *Assalto alla Terra*, *La notte dei morti viventi* e *Zombi* di George Romero... sebbene in questi ultimi due l'atto simbolico del bere sangue sia stato sostituito dal cannibalismo stesso, con i morti che affondano i denti nella carne delle loro vittime vive¹⁹.

È inoltre innegabile che i cineasti sembrano non stancarsi mai di ritornare a questi tre grandi mostri, e penso che questo accada soprattutto perché essi sono davvero degli archetipi. come dire: cera duttile da modellare nelle mani di fanciulli abili, come esattamente sembrano essere tanti dei cineasti che lavorano nel genere.

Prima di congedarci da questi tre romanzi, e con essi da ogni analisi dall'interno delle narrazioni ottocentesche del soprannaturale (e se volete approfondire l'argomento, posso consigliarvi il lungo saggio di H.P. Lovecraft, *L'orrore soprannaturale in letteratura?*), è consigliabile ritornare sulle nostre tracce e pagare gentilmente un debito di riconoscenza a questi tre libri per le qualità che possiedono come romanzi.

C'è stata sempre una tendenza a considerare le storie popolari di ieri come documenti sociali, trattatelli morali, lezioni di storia, o antesignane delle più interessanti narrazioni a venire (come *Il vampiro* di Polidori precorse *Dracula*, e come *Il monaco* di Lewis, in un certo senso, prepara la scena per *Frankenstein* di Mary Shelley); queste storie, insomma, sono state considerate tutto fuorché romanzi che si reggono da soli, ciascuno con un proprio racconto da narrare.

Quando professori e studenti si mettono a discutere di romanzi come *Frankenstein*, *Il dottor Jekyll e mister Hyde* e *Dracula* nei termini giusti (come riconosciute opere d'arte e d'immaginazione) la discussione è spesso troppo breve. I professori tendono a far risaltare le imperfezioni, e gli studenti a soffermarsi su quelle attraenti eccentricità come il diario fonografico del dottor Seward, la pronuncia disgustosamente affettata di Quincey P. Morris, o il felice miscuglio di letteratura filosofica del mostro.

¹⁹ *Wampyr-Martin* di Romero è una resa classica e visivamente sensuale del mito del vampiro, è uno dei pochissimi esempi in cui il mito viene completamente analizzato nel film, allorché Romero mette in contrasto le implicazioni romantiche così vitali per il mito (come nella versione di *Dracula* di John Badham) con l'orrida realtà del bere il sangue che stilla dalle vene della vittima prescelta dal vampiro.

È vero che nessuno di questi libri è accostabile ai grandi romanzi dello stesso periodo, e non voglio sostenere il contrario. Basta confrontare due libri più o meno dello stesso periodo (diciamo *Dracula* e *Giuda l'oscuro*) per tagliare la testa al toro. Ma nessun romanzo sopravvive solo in forza di un'idea o di un bello stile o di una scrittura, come tanti scrittori e critici di letteratura moderna, a quanto pare, credono sinceramente... questi venditori e venditrici di belle macchine senza motori. Se è vero che *Dracula* non è *Giuda*, il romanzo del conte scritto da Stoker continua a risuonare nella mente molto tempo dopo che si è spento il clamore del più fragoroso, e orribile, *Varney il vampiro*. Lo stesso si può dire del lavoro di Mary Shelley sul mito della Cosa Senza Nome e di Robert Louis Stevenson sul mito del Licanthropo.

Ciò che l'aspirante scrittore di narrativa «seria» (il quale relegherebbe intreccio e storia in fondo a una lunga lista di valori, aperta dal bel dire e da quel levigato fluire della lingua che la maggioranza degli assistenti nei corsi universitari di scrittura creativa erroneamente identifica con lo stile) sembra dimenticare è che i romanzi sono motori, proprio come le automobili sono motori; una Rolls Royce senza un motore potrebbe essere benissimo il vaso di begonie più lussuoso del mondo, e un romanzo in cui non c'è storia diventa niente più che una curiosità, un esile gioco mentale. I romanzi sono motori, e qualunque cosa possiamo dire di questi tre, chi li ha creati vi ha infuso tanta energia inventiva da farli funzionare ognuno al massimo dei giri.

È piuttosto strano, ma solo Stevenson riuscì a far funzionare il motore con successo più di una volta. I suoi romanzi d'avventura continuano a essere letti, ma i libri successivi di Stoker, come *Il gioiello delle sette stelle* e *La tana del verme bianco*, sono per lo più dimenticati, e sono letti soltanto dagli appassionati più accaniti del racconto fantastico²⁰. Anche gli ultimi gotici di Mary Shelley sono quasi del tutto finiti nel dimenticatoio.

Ciascuno dei tre romanzi di cui abbiamo discusso è in qualche modo rilevante non solo come storia dell'orrore o racconto di suspense, ma come esempio di un genere molto più vasto: il romanzo stesso.

Quando riesce a smettere di insistere sulle implicazioni filosofiche dell'opera di Victor Frankenstein, Mary Shelley ci offre molte scene potenti di desolazione e macabro orrore: le migliori, forse, sono quelle nelle silenziose, nude distese polari, allorché la reciproca danza di vendetta tra Victor e la sua creatura volge al termine.

Dei tre narratori, Bram Stoker è forse il più energico. Il libro può sembrare troppo lungo ai lettori moderni e ai moderni critici, i quali hanno stabilito che non si può pretendere di dedicare a un'opera di letteratura popolare più tempo di quanto se ne dedichi a un film per la TV (nella convinzione implicita che le due cose siano interscambiabili). Ma nel corso della lettura siamo ricompensati (se questa è la parola giusta) con scene e immagini degne di Doré: Renfield che sparge il suo zucchero con la pazienza indefessa del dannato; Lucy che viene trafitta con il paletto; la decapitazione delle sorelle spettrali per mano di Van Helsing; l'estrema fine del

²⁰ Per rendere onore al vero, va aggiunto che Bram Stoker scrisse alcuni racconti assolutamente magnifici: forse *The Squaw* e *The Judges House* sono i più famosi. Chi si diletta di racconti macabri non potrebbe gustarsi niente di meglio della sua raccolta *L'ospite di Dracula*.

conte, che sopraggiunge in una tempesta di colpi d'arma da fuoco e una terribile corsa contro il calare delle tenebre.

Il dottor Jekyll e mister Hyde è un capolavoro di concisione: la frase è di Henry James, non mia. In quell'indispensabile manualetto di William Strunk ed E.B. White, *The Elements of Style*, la tredicesima regola del buon scrivere recita semplicemente: «Ometti le parole superflue». Insieme a: *Il vessillo rosso del coraggio* di Stephen Crane, *Il giro di vite* di Henry James, *Il postino suona sempre due volte* di James M. Cain, e *Shoot* di Douglas Fairbairn, la nuda ed essenziale storia dell'orrore di Stevenson può servire da libro di testo esemplare, per gli scrittori alle prime armi, sul modo migliore di applicare la regola 13 di *Strunk*: le quattro parole più importanti in tutti i manuali mai pubblicati sulla tecnica della scrittura. Il tratteggio dei caratteri è rapido ma preciso: i personaggi di Stevenson sono abbozzati ma non diventano mai caricature. L'atmosfera è evocata piuttosto che descritta con insistenza. La narrazione procede sincopata e nel tono cupo di un motore truccato.

E qui lasciamo la cosa dove l'abbiamo presa, con lo stupore e il terrore che questi tre grandi mostri continuano a suscitare nelle menti dei lettori. L'aspetto più trascurato è forse che ciascuno di essi riesce a scavalcare la realtà, entrando in un mondo di fantasia totale. Ma noi, in questo salto, non veniamo lasciati indietro. Ci portano con loro e ci consentono di guardare agli archetipi del Licantropo, del Vampiro e della Cosa non come figure del mito, ma della stessa immediata realtà. È come dire: siamo condotti là dove corrono le nostre vite. Questo, come minimo, è più che buono. Ragazzi... È grande.

Una seccante pausa autobiografica

1

Qualche pagina fa ho scritto che sarebbe impossibile cercare di trattare con successo il fenomeno dell'horror e del terrore come eventi mediatico-culturali negli ultimi decenni senza un briciolo di autobiografia. Mi sembra che sia arrivato il momento di passare ai fatti con questa minaccia. Che barba. Ma vi viene appioppata perché non posso divorziare da un campo nel quale sono terribilmente coinvolto.

I lettori che hanno una costante preferenza per un genere letterario (western, storie di detective, intrighi da salotto, fantascienza o storie di avventura) sembrano meno interessati a psicoanalizzare gli interessi del loro autore preferito (e i propri), di quanto lo siano i lettori di horror. In segreto si pensa che il gusto per l'orrore sia anormale. All'inizio di un mio libro, *A volte ritornano*, scrissi un saggio molto lungo, nel quale cercavo di analizzare le ragioni per le quali la gente legge la letteratura horror e perché io la scrivo. Non voglio ripetere quel pasticcio; se vi interessa il soggetto, vi raccomando l'introduzione; è piaciuta a tutti i miei parenti.

Qui la domanda è più intrigante: perché alla gente interessano tanto i miei interessi? E i loro? Credo, più che altro, sia perché tutti abbiamo una certezza fissata in testa: l'interesse per l'orrore è anormale e insano. Quando la gente chiede: «Perché scrivi quella roba?» in realtà mi invitano a stendermi sul divano e a parlare della volta in cui fui rinchiuso per tre mesi in una cantina, o il mio allenamento in bagno, o forse certe rivalità anormali. Nessuno vuol sapere se Arthur Hailey o Harold Robbins ci hanno messo tanto a imparare a usare il vaso, perché scrivere di banche o aeroporti e di Come Ho Fatto Il Mio Primo Milione sembra perfettamente normale. È totalmente americano, questo voler sapere il modo in cui funzionano le cose (e questo spiega in gran parte il fenomenale successo della rubrica *Forum* su *Penthouse*; tutte quelle lettere che discutono della missilistica dell'amplesso, le possibili traiettorie del sesso orale e il come-si-fa di varie posizioni erotiche: tutto questo è americano come la torta di mele; *Forum* è semplicemente un manuale di idraulica sessuale per gli entusiasti del fai-da-te), ma è ritenuto sconvolgente e insano il gusto per i mostri, le case stregate e la Cosa Che Uscì Dalla Cripta A Mezzanotte. Chi domanda diventa automaticamente il fac-simile di quel divertente psichiatra dei fumetti, Victor de Groot, e ignora il fatto che inventare cose per denaro (cioè quello che fa ogni scrittore di narrativa) è un modo molto bizzarro di guadagnarsi da vivere.

Nel marzo del 1979 fui invitato a parlare a un dibattito sul genere horror a un convegno intitolato «Le Idi di Mohonk» (un raduno annuale di scrittori di gialli e di

lettori sponsorizzato dalla Murder Ink, un'elegante libreria specializzata in romanzi gialli e polizieschi di Manhattan). Durante il dibattito raccontai una storia personale che mi aveva raccontato mia madre: successe quando avevo da poco compiuto quattro anni, e forse potrete scusarmi per il fatto che ricordo il racconto di mia madre e non quello che mi successe.

Secondo lei, ero andato a giocare a casa di un vicino, e la casa era presso i binari di una ferrovia. Tornai un'ora dopo che ero uscito, bianco come un fantasma (dice lei). Non parlai per tutto il giorno; non le dissi perché non avevo aspettato che lei mi venisse a prendere o perché non avevo telefonato per dire che volevo tornare a casa; non dissi perché la mamma del mio amico non mi aveva accompagnato e mi aveva lasciato tornare a casa da solo.

Venne fuori che il bambino con cui stavo giocando era stato travolto da un treno merci mentre giocavamo o attraversavamo i binari (qualche anno dopo mi disse che ne avevano raccolto i pezzi in un cesto di vimini). Mia madre non ha mai saputo se ero vicino a lui quando successe, se era successo prima che arrivassi là, o se ero andato via dopo che era successo. Forse aveva le sue idee al riguardo. Ma, come ho già detto, non ho alcun ricordo di quell'incidente; ricordo solo che me lo dissero, anni dopo.

Raccontai questa storia in risposta a una domanda fatta dal pubblico. Avevano chiesto: «Si ricorda di qualcosa di terribile nella sua infanzia?» In altre parole: entri, Mister King, il dottore la riceverà subito.

Robert Marasco, autore di *Burnt Offerings* e *Parlor Games*, disse che non c'era stato niente di terribile, nella sua infanzia. Io buttai lì la mia storia del treno perché il pubblico non rimanesse deluso, e finii come ora, dicendo che non ricordavo niente. Al che, la terza partecipante al dibattito, Janet Jeppson (psichiatra e romanziera), disse: «Ma hai sempre scritto di questa storia, da quel momento in poi».

Ci fu dal pubblico un mormorio di approvazione. Ecco un buco dove potevo essere collocato... Ecco un motivo. Ho scritto *Le notti di Salem*, *Shining*, e distrutto il mondo per un'epidemia in *L'ombra dello scorpione* perché ho visto un bambino investito da un treno negli anni della mia impressionabile infanzia. Credo che questa sia un'idea totalmente speciosa, giudizi psicologici così a buon mercato sono poco meglio dell'astrologia.

Non è che il passato non fornisca grano per il mulino dello scrittore; certo che sì. Un esempio: il sogno più vivido che ricordo lo ebbi a otto anni. In questo sogno vedevo il cadavere di un impiccato penzolare da una forca su una collina. Aveva dei corvi appollaiati sulle spalle, e dietro di lui il cielo ribollente di nuvole era di un verde velenoso. Sul cadavere c'era un cartello: ROBERT BURNS. Ma quando il vento fece girare il corpo, vidi che era la mia faccia, decomposta e beccata dagli uccelli, ma incontestabilmente la mia faccia. Poi il cadavere aprì gli occhi e mi guardò. Mi svegliai urlando, sicuro che quella faccia morta fluttuasse sopra di me nel buio. Sedici anni dopo, ho usato questo sogno come una delle immagini centrali nel romanzo *Le notti di Salem*. Ho solo cambiato il nome del cadavere in Hubie Marsten. In un altro sogno, ricorrente in momenti di tensione negli ultimi dieci anni, sto scrivendo un racconto in una vecchia casa in cui c'è una pazza omicida. Lavoro in una stanza al

terzo piano e fa molto caldo. Una porta in fondo alla stanza comunica con l'attico, e so, *lo so*, che lei è lì, e presto o tardi il rumore della mia macchina da scrivere mi tradirà e lei verrà da me (forse è una critica del *Times*). In ogni modo, arriva come un orribile pupazzo a molla, capelli grigi e occhi da pazza, scatenata, ha in mano una grossa ascia. E quando scappo, mi accorgo che la casa è come se fosse esplosa all'esterno diventa così grande! – e mi perdo. Quando mi sveglio da questo sogno, mi precipito nella parte del letto di mia moglie²¹.

Ma tutti abbiamo i nostri brutti sogni, e tutti li usiamo al meglio. Eppure una cosa è usare il sogno e tutta un'altra suggerire che il sogno è la causa in sé e per sé. Vuol dire suggerire il ridicolo su un'interessante sottofunzione del cervello umano che ha poche o nessuna applicazione al mondo reale. I sogni sono film fatti con la mente, i frammenti e i residui della vita da svegli intessuti dalla mente umana in piccole curiose trapunte subcoscienti, perché la mente non vuole buttar via niente. Alcuni di questi film mentali sono vietati ai minori; altri sono commedie, altri film dell'orrore.

Io credo che scrittori si diventi, non si nasce o si viene creati da sogni o traumi infantili; credo che diventare uno scrittore (o un pittore, attore, regista, ballerino e così via) sia un diretto risultato della volontà conscia. Certamente ci vuole il talento, ma il talento è merce di poco costo, meno del sale. Ciò che separa l'individuo di talento dall'individuo di talento e di successo è un sacco di duro lavoro e di studio; un costante processo di affilatura. Il talento è un coltello smussato che non taglierà niente se non è brandito con grande forza, una forza così grande che il coltello non taglia ma frantuma, spezza (e dopo due o tre di questi titanici colpi può anche rompersi... E questo potrebbe essere successo a scrittori così diversi tra loro come Ross Lockridge e Robert E. Howard). La disciplina e il lavoro costante sono le pietre da cote su cui si affila lo smussato coltello del talento finché diventa così tagliente, si spera, da incidere anche le carni e le cartilagini più dure. Nessuno scrittore, pittore o attore, nessun *artista*, nasce mai con un coltello affilato (anche se a qualcuno toccano immensi coltelli; il nome che diamo agli artisti con i coltelli enormi è «i geni»), e li affiliamo con vari gradi di zelo e capacità.

Sto dicendo che, per avere successo, l'artista in ogni campo deve trovarsi nel posto giusto al momento giusto. Quale sia il tempo giusto è nelle mani degli dèi, ma tutti i bambini, dopotutto, ancor prima di nascere trovano il posto dove stare, e aspettano.

Ma qual è il posto giusto? Questo è uno dei grandi, piacevoli misteri dell'esperienza umana.

Mi ricordo di quando andavo, da ragazzo, a cercare l'acqua con la bacchetta, come i raddomanti, con mio zio Clayton, un vero uomo del Maine se mai ce n'è stato uno. Uscimmo, io e mio zio Clayt, lui con la sua camicia di flanella a scacchi rossi e neri e il suo vecchio cappello verde, io con il mio parka blu. Avevo dodici anni; lui doveva essere sui quaranta. Aveva sottobraccio la bacchetta, un ramo di melo a forma di forcella. Il melo era il migliore, diceva, anche se si poteva usare la betulla in caso di necessità. C'era anche l'acero, ma il comandamento dello zio Clayt era che l'acero

²¹ Non è difficile ravvisare i tratti della protagonista e della trama di *Misery*, che vedrà la luce solo nel 1990! (N.d.R.)

fosse il peggior legno per cercare l'acqua, perché le venature non erano affidabili e in qualche modo ti avrebbe ingannato.

A dodici anni, ero cresciuto abbastanza per non credere più a Babbo Natale, alla Fata del Dentino e ai rabadomanti. Una delle strane consuetudini della nostra cultura è che i genitori sembrano decisi a seppellire tutte queste incantevoli favole nella mente dei bambini il più presto possibile, magari il babbo e la mamma non trovano il tempo per aiutarli con i compiti o leggergli una storia dopo cena (lasciali guardare la TV invece, la TV è un'ottima bambinaia, danno un sacco di belle storie, lasciali guardare la TV), ma soffrono se non screditano il povero Babbo Natale e meraviglie come la rabadomanzia e le stregonerie per trovare l'acqua. Per quello lo trovano, il tempo. In qualche modo certi genitori pensano che le storie di fate narrate in *Gilligan's Island*, *The Old Couple* e *Love Boat* siano più accettabili. Dio solo sa perché così tanti adulti hanno confuso la spiegazione razionale con la rapina emotiva e immaginativa, ma lo hanno fatto, anzi non sembrano contenti finché non hanno estirpato la meraviglia dagli occhi dei loro figli. (Non parla di me, vi state dicendo ora. Ma forse sì, signore e signori.) Molti genitori si rendono conto che i bambini sono matti, nel senso classico della parola. Ma non sono del tutto certo che uccidere Babbo Natale o la Fata del Dentino sia «razionale». Per i bambini, la razionalità della pazzia sembra funzionare bene. Se non altro, tiene lontana la cosa nell'armadio.

Zio Clayt aveva perso ben poche di quelle meraviglie. Tra gli altri suoi stupefacenti talenti (stupefacenti per me) c'era l'abilità di seguire le vespe: cioè, vedeva una vespa ronzare intorno a un fiore e la seguiva fino al suo alveare, inoltrandosi nei boschi, attraversando pantani, saltando sopra trappole; la sua abilità di arrotolarsi le sigarette con una mano sola (dando sempre quell'eccentrico mezzo giro prima di mettersela tra le labbra e accenderle con i fiammiferi Diamond che teneva in una piccola scatolina impermeabile), e il suo repertorio senza fine di racconti e storie... storie di indiani, di fantasmi, della nostra famiglia, leggende, tutto.

Quel giorno mia madre si era lamentata con Clayt e sua moglie, Ella, mentre eravamo a cena, di come l'acqua scendesse con lentezza dalle cannelle. Temeva che il pozzo si stesse inaridendo un'altra volta. In quei giorni, era il 1959 o il 1960, avevamo un pozzo poco profondo e ogni estate si seccava per un mese. Allora io, mio fratello e mio cugino trasportavamo l'acqua in un vecchio serbatoio che un altro zio (zio Oren, il miglior falegname e costruttore edile del Sud del Maine) aveva saldato nel suo laboratorio. Sistemavamo il serbatoio nel baule di una vecchia familiare e poi lo riempivamo dandoci il cambio con stagne di ferro per il latte. In quel mese, a volte erano sei settimane, prendevamo l'acqua dalla pompa della città.

E così zio Clayt mi prese per un braccio mentre le donne lavavano i piatti e disse che saremmo andati a trovare un nuovo pozzo per la mamma. A dodici anni, era un buon modo per passare un po' di tempo, ma ero scettico; era come se zio Clayt avesse detto che mi avrebbe mostrato dove era atterrato un disco volante, dietro la chiesa metodista.

Cominciò a camminare in giro, con il cappello verde tirato indietro, una sigaretta Butler all'angolo della bocca e la bacchetta ben stretta in mano. La teneva per l'estremità a forcella, con i polsi ruotati all'infuori e i grossi pollici premuti contro il

legno. Camminammo senza scopo intorno al cortile, sul vialetto, sulla collina dove c'era il melo (e dove c'è ancora, anche se altre persone vivono ora in quella piccola casa con cinque stanze). E Clayt raccontava... storie di baseball, di un tentativo di fondare una società per l'estrazione del rame a Kittery, di come Paul Bunyan aveva deviato il corso del torrente Prestile una volta per fornire l'acqua all'accampamento dei suoi. Ogni tanto si fermava, e la bacchetta di legno di melo tremava un po'. Si fermava e aspettava. Il tremore diventava una vibrazione continua e poi svaniva. «C'è qualcosa, qui, Stevè», disse. «Qualcosa. Non molto.» E io assentivo saggiamente, convinto che stesse facendo tutto lui. Come quando i genitori, e non Babbo Natale, mettono i regali sotto l'albero o come ti tolgono i denti da sotto al cuscino quando dormi e mettono una monetina al loro posto. Ma continuai a seguirlo. Ai miei tempi i bambini volevano essere buoni, ricordate, ci avevano insegnato a parlare quando «eravamo interrogati» e ad assecondare gli adulti, qualsiasi idea venisse loro in mente. E questo non è un modo sbagliato di iniziare i bambini ai più insoliti casi del comportamento umano; il bambino tranquillo (come ero io) ha spesso la possibilità di fare dei viaggetti nei luoghi più strani della mente umana. Non credevo fosse possibile trovare l'acqua con una bacchetta, ma mi interessava vedere come funzionava il trucco.

Camminammo fino al giardinetto sul davanti e la bacchetta ricominciò a tremare. Zio Clayt si illuminò. «Eccolo! Bello grosso!» disse. «Guarda, Stevie! Ora si metterà a puntare, accidenti se punterà!»

Dopo tre passi, la bacchetta di legno di melo puntò, si girò tra le dita di zio Clayt e puntò in basso. Era un bel trucco; potevo quasi sentire i tendini dei suoi polsi, e c'era dello sforzo sulla sua faccia quando spinse la forcilla verso l'alto. Appena smise di spingere, la bacchetta ripuntò ancora verso il basso.

«C'è un mucchio d'acqua qui», disse. «Potresti berla fino al giorno del Giudizio e non finirla mai. anche vicina».

«Fammi provare», chiesi.

«Devi indietreggiare un po'», disse. E tornammo al vialetto.

Mi dette la bacchetta, mi fece vedere come tenerla con i pollici (polsi in fuori, pollici puntati verso il basso. «Altrimenti questa figlia di puttana ti romperebbe i polsi per puntare in basso quando trova l'acqua», disse Clayt), e poi mi dette una spintarella sul sedere.

«Sembra solo un pezzo di legno ora, vero?» chiese.

Gli dissi che ero d'accordo.

«Ma quando ti avvicini a quell'acqua, la sentirai come se fosse viva», disse. «Voglio dire viva, come se fosse ancora sull'albero. Oh, il melo è perfetto per trovare l'acqua. Niente batte il melo quando si tratta di trovare i pozzi d'acqua».

Sarà stata suggestione, e non cercherò di convincermi del contrario, anche se da quella volta ho letto abbastanza da convincermi che la bacchetta funziona, almeno certe volte e per certe persone e per qualche pazzesca ragione²². Credo che zio Clayt

²² Una delle spiegazioni più plausibili del fenomeno è che non è la bacchetta a trovare l'acqua; è la persona, che poi dà il merito alla bacchetta. I cavalli sentono l'acqua a diciotto chilometri, se il

mi abbia portato in quello stesso stato in cui ho sempre cercato di portare i lettori dei miei romanzi: quello stato di credulità in cui la corazza ossificata di «razionalità» è stata temporaneamente messa da parte, l'incredulità è sospesa, e il senso di meraviglia si scatena. E se questo è il potere della suggestione, mi sembra ottimo; meglio della cocaina, per il cervello.

Cominciai ad andare verso il punto in cui la bacchetta, nelle mani dello zio Clayt, aveva puntato, e che sia dannato se quella bacchetta di melo non sembrava viva nelle mie mani. Diventò calda e cominciò a muoversi. All'inizio era una vibrazione che sentivo ma non vedevo, poi la punta della bacchetta cominciò a dondolare.

«Funziona!» urlai a zio Clayt. «Lo sento!»

Clayt rise. Anch'io risi, non una risata isterica, ma di pura delizia. Quando andai nel punto dove la bacchetta aveva puntato a zio Clayt, puntò anche a me; un momento era dritta, quello dopo puntava in basso. Ricordo due cose di quel momento. Una era la sensazione di peso, di come era diventata pesante quella forcilla. Sembrava che potessi appena tenerla. Era come se l'acqua fosse dentro la bacchetta invece che sotto terra, come se fosse gonfia d'acqua. Clayt era riuscito a riportare la bacchetta nella posizione originale dopo che aveva puntato, io no. Lui la prese dalle mie mani e la sensazione di peso e di magnetismo si interruppe. C'era e poi non c'era più.

L'altra cosa che ricordo è un sentimento misto di certezza e mistero. L'acqua c'era. Zio Clayt lo sapeva, e anch'io. Era sotto terra, un fiume nella roccia. Era la sensazione di trovarsi nel posto giusto. Nel mondo ci sono linee di potere, invisibili ma vibranti di una tremenda, terribile carica di energia. Ogni tanto qualcuno ci monta sopra e si frigge, o ne afferra un'altra nel giusto modo e la usa. Ma si deve trovarne una.

Clayt piantò un paletto nel posto in cui aveva sentito la spinta dell'acqua. Il pozzo si inaridì, in luglio invece che in agosto, e quell'anno non c'erano i soldi per un altro pozzo, dunque apparve ancora il serbatoio per l'acqua nel baule della familiare e io, mio fratello e mio cugino facemmo i nostri viaggi al vecchio pozzo con le stagne del latte. Lo stesso facemmo l'estate dopo. Ma nel 1963 o nel 1964, facemmo scavare il pozzo artesiano.

Il paletto di Clayt non c'era più ma io ricordavo bene dov'era stato. Gli uomini posero la loro trivella, quell'affare rosso che pareva una specie di mantide religiosa, a un metro dal posto (ricordo ancora la mamma che si lamentava di tutto quel fango nel giardino). Dovettero scendere non più di trenta metri, e come aveva detto Clayt quella domenica in cui eravamo usciti con la bacchetta di melo, c'era un sacco d'acqua. L'avremmo potuta bere fino al giorno del Giudizio e non l'avremmo finita.

Sto tornando al punto principale, cioè al perché è inutile chiedere a uno scrittore di cosa scrive. Potreste chiedere alle rose perché sono rosse. C'entra il talento, e ha la sua parte, come l'acqua che zio Clayt trovò un pomeriggio di domenica sotto il nostro giardino, ma, al contrario dell'acqua, somiglia a una pietra grezza. Può essere raffinata (o affilata, per tornare all'immagine di prima) e può esser messa al lavoro in un infinito numero di modi. L'affilare e il mettere al lavoro sono operazioni semplici, completamente sotto il controllo dello scrittore. Raffinare il talento è una questione di esercizio. Se ci si allena con i pesi per quindici minuti al giorno per dieci anni, i muscoli verranno. Se si scrive per dieci anni per un'ora e mezzo al giorno, si diventerà dei buoni scrittori.²³

Ma cos'altro c'è? Questa è la grande variabile, il jolly nel mazzo. Non credo che lo scrittore ne abbia il controllo. Quando si scava un pozzo e si trova l'acqua, se ne manda un campione all'Ufficio Controllo dell'Acqua e si fa esaminare: il contenuto dei minerali può variare in modo incredibile. Tutta l'H₂O non è creata uguale. Allo stesso modo, anche se Harold Robbins e Joyce Carol Oates scrivono tutti e due in inglese, non parlano certo lo stesso linguaggio.

Esiste un certo fascino nello scoprire il talento (anche se è difficile scriverne bene, e non ci proverò. «Lascialo ai poeti!» mi dicono. «I poeti sanno come parlarne, o almeno lo pensano, il che fa lo stesso; e allora lascialo ai poeti!»), quel momento magico in cui la bacchetta si tuffa in basso e tu sai che è lì, proprio lì. C'è anche un certo fascino nello scavare il pozzo, nel raffinare la pietra, affilare il coltello (anche questo è difficile da scrivere; una saga dell'Eroica Lotta del Giovane e Virile Scrittore che mi è sempre piaciuta è *Sangue giovane* di Herman Wouk), ma voglio spendere due minuti parlando di un'altra ricerca, non la scoperta del talento, ma quel colpo di fulmine che avviene quando si scopre, più che il talento, la particolare direzione che esso prenderà. È il momento in cui un giovane giocatore di baseball scopre, non che sa lanciare (quello magari lo sapeva da tempo), ma che ha una particolare abilità a scagliare la palla o a farle compiere una curva che si alza o si abbassa senza preavviso. Anche questo è un grande momento. E tutto ciò, spero, giustificherà quel poco di autobiografia che segue. Non cercherò di spiegare il mio interesse per la *danse macabre*, o giustificarla, o psicoanalizzarla; cercherò solo di mettere in mostra un interesse che è stato continuo, profittevole e piacevole...

Eccetto, naturalmente, quando la pazza esce fuori dall'attico in quella poco piacevole casa del sogno in cui il mio subconscio mi rimanda ogni quattro mesi.

3

²³ Ma, devo aggiungere, solo se si ha il talento per cominciare. Si può passare dieci anni a raffinare la terra e finire con la terra filtrata fine. Suono la chitarra da quando avevo quattordici anni, a trentatré non avevo progredito molto da quando ne avevo sedici, e suonavo la chitarra in un gruppo chiamato i Moon Spinner. So un po' suonare, e mi rallegro quando sono triste, ma penso che Eric Clapton non abbia da preoccuparsi.

I parenti di mia madre si chiamavano Pillsbury, e venivano originariamente (così diceva lei) dalla stessa famiglia che generò i Pillsbury che adesso fanno impasti per torte e farina. La differenza tra i due rami della famiglia, disse la mamma, era che i Pillsbury della farina erano andati a Ovest a far fortuna, mentre la nostra gente era rimasta sulla costa del Maine. Mia nonna, Nellie Pillsbury (nata Fogg), è stata una delle prime donne a essersi laureate alla Gorham Normal School (classe del 1902, credo). Morì a ottantacinque anni, cieca e costretta a letto, ma ancora capace di coniugare i verbi latini e di nominare tutti i presidenti fino a Truman. Mio nonno materno era falegname e, per poco tempo, factotum di Winslow Homer.

I parenti di mio padre venivano da Peru, Indiana, e, prima ancora, dall'Irlanda. I Pillsbury, di razza anglosassone, erano assennati e pratici. Mio padre veniva da una dinastia di eccentrici; sua sorella, zia Betty, aveva dei cedimenti mentali (mia madre credeva che fosse una maniaca depressiva, ma mia madre certo non faceva parte del fan club di zia Betty), mia nonna paterna per colazione friggeva nel grasso del bacon mezza pagnotta, e mio nonno paterno, che era alto due metri e pesava buoni centocinquanta chili, stramazza all'età di trentadue anni mentre correva per prendere un treno. Almeno questa è la storia.

È impossibile dire perché una particolare cosa colpisce la mente con tutta la singolare forza di un'ossessione, ma è possibile isolare quel momento in cui l'interesse viene scoperto, il momento, se volete, quando la bacchetta punta improvvisamente ed empaticamente in basso verso l'acqua nascosta. Mettendola in un altro modo, il talento è solo una bussola, e non discuteremo perché punti verso il polo nord magnetico; invece tratteremo brevemente di quel momento in cui l'ago si sposta verso quel punto di attrazione.

Mi è sempre parso singolare il dovere quel momento della mia vita a mio padre, che lasciò mia madre quando io avevo due anni e mio fratello David quattro. Non lo ricordo per niente, ma nelle poche foto di lui che ho visto è un uomo di altezza media, di una bellezza stile anni Quaranta, un po' tozzo, occhialuto. Era marinaio su un mercantile durante la Seconda guerra mondiale, attraversava il Nord Atlantico e giocava alla roulette con gli U-Boat. Mia madre diceva che la sua peggiore paura non era per i sottomarini, ma che gli revocassero l'abilitazione a pilotare a causa della sua scarsa vista: quando era a terra, aveva l'abitudine di guidare sui marciapiedi e di non fermarsi agli stop. Io ho una vista simile; sembrano lenti, ma a volte mi pare di avere sulla faccia due fondi di bottiglia di Coca-Cola.

Don King era un uomo dal piè veloce. Mio fratello nacque nel 1945 e io nel 1947, e nel 1949 mio padre era già scappato... anche se nel 1964, durante le rivolte in Congo, mia madre insisteva di averlo visto in una foto di mercenari bianchi che combattevano per una parte o per l'altra. Credo non sia possibile. Avrebbe avuto più o meno cinquant'anni. Se era così, spero gli abbiano corretto le lenti, nel frattempo.

Dopo che mio padre se ne andò, mia madre cadde in piedi, e si dette da fare. Mio fratello e io non la vedemmo molto per nove anni. Fece una serie di lavori sottopagati: stiratrice in una lavanderia, impastatrice di notte in un forno, commessa, donna delle pulizie. Era una brava pianista e una donna con un grande, talvolta eccentrico, senso dell'umorismo, e in qualche modo riusciva a tenere insieme le cose,

come avevano fatto donne prima di lei e come altre donne stanno facendo ora, proprio mentre sto parlando. Non avemmo mai una macchina (e neanche la TV fino al 1956), ma non saltammo mai un pasto.

Saltellammo in giro per la campagna in quei nove anni, ritornando sempre nel New England. Nel 1958 ci stabilimmo per sempre nel Maine. Mio nonno e mia nonna avevano ottant'anni, e la famiglia incaricò mia madre di prendersi cura di loro negli ultimi anni.

Tutto ciò a Durham, nel Maine, e per quanto questi vagabondaggi familiari possano parere lontani dal punto in questione, ci stiamo avvicinando. A meno di mezzo chilometro dalla piccola casa di Durham in cui avevamo finito di crescere, mio fratello e io, c'era una bella casa di mattoni dove vivevano la sorella di mia madre, Ethelyn Pillsbury Flaws, e suo marito Oren. Sopra il garage dei Flaws c'era una lunga soffitta fatta con assi rumorose e allentate e un incantevole odore di sottotetti.

In quei giorni la soffitta comunicava con un complesso di fabbricati, che alla fine portavano a un vecchio, grande granaio: tutti questi fabbricati odoravano, quasi intossicandoci, di dolce fieno che da tanto tempo non era più lì. Ma c'era una testimonianza di quando venivano tenuti gli animali nel granaio. Se ci si arrampicava fino al terzo solaio, si vedevano gli scheletri di diverse galline che sembravano morte lassù di qualche strana malattia. Era un pellegrinaggio che facevo spesso; c'era qualcosa di affascinante in quegli scheletri di gallina, coperti di piume effimere come la polvere di luna, e segreti negli incavi in cui c'erano stati gli occhi, un tempo.

Ma la soffitta sopra il garage era una specie di museo familiare. Tutti i Pillsbury avevano messo lì delle cose, dai mobili alle fotografie, e c'era appena posto per un bambino, a muoversi tra quegli stretti angoli, piegarsi sotto il braccio di una lampada o passare sopra a una massa di vecchi campioni di carta da parati che qualcuno aveva voluto tenere per qualche dimenticata ragione.

A mio fratello e a me non era proibita la soffitta ma zia Evelyn non vedeva di buon occhio le nostre visite lassù perché le assi del pavimento erano solo state appoggiate, non inchiodate, e ne mancava qualcuna. Sarebbe stato molto facile, penso, inciampare e cadere faccia avanti sull'asfalto sottostante o nel cassone del camioncino verde Chevrolet di zio Oren.

Per me, in un freddo giorno d'autunno del 1959 o del 1960, la soffitta sopra il garage dei miei zii diventò il posto in cui la mia interiore bacchetta da raddomante si svegliava, dove l'ago della bussola si dirigeva empaticamente verso un vero Nord mentale. Fu il giorno in cui trovai una scatola di libri di mio padre... tascabili della metà degli anni Quaranta.

C'erano molte cose della vita matrimoniale di mio padre e mia madre nella soffitta, e capisco perché, dopo la subitanea scomparsa dalla sua vita, lei abbia preso più cose possibili appartenute a lui e le abbia messe via in un posto buio. Era lì, un anno o due prima, che mio fratello aveva trovato una bobina di film che mio padre aveva girato sulla nave. Io e Dave mettemmo insieme un po' di soldi risparmiati (senza che mia madre lo sapesse), affittammo un proiettore e guardammo e riguardammo il film in un affascinato silenzio. Mio padre a un certo punto passò la macchina da presa a un

altro ed eccolo lì, Donald King di Peru, Indiana, appoggiato alla balaustra. Alza la mano, nel film; sorride; saluta senza saperlo i suoi figli non ancora concepiti. Lo riavvolgemmo, lo guardammo, lo riavvolgemmo ancora, lo guardammo ancora. E ancora. Ciao, babbo; chissà dove sei ora.

In un'altra scatola c'erano pile di manuali di marina mercantile; in un'altra ancora, album di ritagli di paesi lontani. Mia madre diceva che pur andando in giro con un tascabile di western in tasca, il suo vero interesse era per la fantascienza e l'orrore. Provò anche a scrivere racconti di questo tipo, a mandarli alle riviste maschili più popolari del momento, tra queste *Bluebook* e *Argosy*. Non riuscì a farsi pubblicare niente («Tuo padre non era molto costante, in nessuna cosa», mi disse seccamente la mamma, e fu la volta in cui andò più vicina a classificarlo), ma gli arrivarono diverse note di rifiuto personali; «Questo non va, ma ne mandi altri», usavo chiamarle quando, a vent'anni, ne collezionai un po' anch'io (durante certi periodi di depressione mi chiedevo cosa si prova a soffiarsi il naso con una nota di rifiuto).

La scatola che trovai quel giorno era un vero tesoro, piena di vecchi tascabili Avon. La Avon, in quel periodo, era una casa editrice che si dedicava alla fantasy e alla letteratura «strana». Ricordo quei libri con grande affetto, in particolare il lucido rivestimento che avevano tutti i libri Avon, un incrocio tra la colla di pesce e la pellicola per alimenti. Quando il ritmo rallentava, si poteva togliere questa pellicola dalla copertina in lunghe strisce. Faceva un rumore meraviglioso. E, anche se esula dall'argomento, ricordo con amore anche i tascabili della Dell degli anni Quaranta: erano tutte storie gialle, e alla fine c'era una mappa che mostrava il luogo del delitto.

Uno di quei libri era una «raccolta» Avon; apparentemente, sembrava che la parola antologia fosse troppo strana per i lettori. C'erano storie di Frank Belknap Long (*I segugi di Tyndalos*), Zelia Bishop (*La maledizione di Yig*) e una serie di altri racconti estratti dai primi anni della rivista *Weird Tales*. Due degli altri erano romanzi brevi di A. Merritt: *Brucia, strega, brucia* (da non confondersi con la più tarda storia di Fritz Leiber, *Ombre del male*) e *Il mostro di metallo*.

Il vero tesoro, tuttavia, era una collezione di racconti di H.P. Lovecraft del 1947, chiamata *The Lurking Fear and Other Stories*. Ricordo molto bene l'illustrazione sulla copertina: un cimitero (si presume vicino a Providence) di notte, e una disgustosa cosa verde con lunghi artigli e ardenti occhi rossi che sorge da una tomba. Dietro di essa, appena suggerito, un tunnel che portava nei visceri della Terra. Ho visto centinaia di illustrazioni di Lovecraft ma quella rimane per me la più vicina a riassumere l'opera di H.P.L... E non so chi sia l'artista.

Naturalmente quella scatola di libri non era il mio primo incontro con l'horror. In America bisognava essere ciechi e sordi per non esser venuti in contatto con almeno una creatura o un demone a dieci o dodici anni. Ma era il mio primo incontro con la narrativa fantasy e horror seria. Lovecraft è stato definito uno scribacchino, descrizione che rifiuto con forza, ma che lo sia o non lo sia stato, e se era uno scrittore di narrativa popolare o uno scrittore della cosiddetta «letteratura» (dipende dalla vostra tendenza letteraria), non importa molto in questo contesto, perché in ogni caso Lovecraft prese il suo lavoro molto sul serio. E si vede. Così quel libro, grazie a mio padre, fu il mio primo assaggio di un mondo che si spingeva più in là dei film di

serie B che davano il sabato pomeriggio al cinema o la narrativa per ragazzi di Carl Canner e Roy Rockwell. Quando Lovecraft scrisse *I topi nel muro* e *Il modello di Pickman*, non stava scherzando o cercando di raccattare qualche dollaro extra, credeva in ciò che scriveva, e la mia interiore bacchetta da raddomante rispondeva proprio alla sua serietà, penso.

Portai i libri fuori dalla soffitta. Mia zia, maestra di grammatica e persona pratica fino alla punta dei piedi, li disapprovava con forza, ma io tenni duro. Quel giorno, e il seguente, visitai le Pianure di Leng per la prima volta; conobbi il bizzarro arabo pre-Opec, Abdul Alhazred (autore del *Necronomicon*, che, per quanto ne so, non è mai stato offerto ai membri del Club del Libro e alla Guida Letteraria, sebbene si sappia che una copia è stata tenuta per anni custodita nella cassetta di sicurezza delle Collezioni Speciali alla Miskatonic University); visitai le città di Dunwich e Arkham, nel Massachusetts; e fui rapito, più di ogni altra cosa, dal gelido e orrendo terrore di *Il colore venuto dallo spazio*.

Una settimana dopo tutti questi libri scomparvero, e non li vidi più. Ho sempre sospettato che mia zia Ethelyn sia stata una cospiratrice non indiziata in quel caso... anche se in fondo non ha grande importanza. Per me era fatta. Lovecraft, grazie a mio padre, indicò la strada a me come ad altri prima di me: Robert Bloch, Clark Ashton Smith, Frank Belknap Long, Fritz Leiber e Ray Bradbury, tra gli altri. E sebbene Lovecraft, che morì prima che la Seconda guerra mondiale potesse avverare molte delle sue visioni di orrori inimmaginabili, non compaia molto in questo libro, il lettore farà bene a ricordare che la sua ombra, così lunga e magra, e i suoi occhi, scuri e puritani, dominano quasi tutta la migliore narrativa horror venuta dopo di lui. Li ricordo bene gli occhi, nella sua prima fotografia che vidi... occhi come quelli dei vecchi ritratti che ci sono ancora in molte case del New England, occhi neri che sembrano guardare all'interno come all'esterno.

Occhi che sembrano seguirti.

4

Il primo film che ho visto da bambino è *Il mostro della Laguna Nera*. Ero in un drive-in, e a meno che non fosse una riprogrammazione, dovevo avere sette anni, perché il film, con Richard Carlson e Richard Denning, uscì nel 1954. Uscì in versione 3D, ma non ricordo di aver avuto gli occhialini, quindi forse ho visto una riprogrammazione.

Ricordo chiaramente una sola scena del film, ma mi lasciò una durevole impressione. L'eroe (Carlson) e l'eroina (Julia Adams, assolutamente spettacolare in un costume intero bianco) fanno parte di una spedizione da qualche parte in Amazzonia. Risalgono uno stretto, paludoso corso d'acqua fino a trovare uno stagno idilliaco, una specie di versione sudamericana del Giardino dell'Eden.

Ma la creatura è in agguato, naturalmente. È un mostro squamoso, batraciforme, molto simile alle degenerate aberrazioni a sangue misto di Lovecraft, i folli e blasfemi risultati di relazioni tra dèi e donne (vi avevo detto che è difficile evitare

Lovecraft). Questo mostro sta lentamente e pazientemente costruendo una barriera di rami alla bocca del fiumiciattolo, per chiudervi dentro gli antropologi.

Ero appena capace di leggere, in quei giorni, e la scoperta dei libri di mio padre era ancora ben lontana. Ho un vago ricordo di vari uomini nella vita di mia madre in quel periodo, dal 1952 al 1958; ricordo appena di una vita sociale, certo non ricordo abbastanza da attribuirle una vita sessuale. C'era Norville, che fumava Lucky Strike e teneva tre ventilatori accesi in estate nel nostro appartamento da due stanze; c'era Milt, che aveva una Buick e portava giganteschi calzoncini blu in estate; e un altro tipo molto basso che era, credo, il cuoco di un ristorante francese. Per quello che ne so, mia madre non andò neanche vicina a sposare uno di loro. L'aveva già provata, la vita matrimoniale. Per di più, quelli erano i tempi in cui una donna, una volta sposata, diventava una figura di secondo piano nel prendere decisioni e guadagnare il pane. Credo che mia madre, testarda, intrattabile, perseverante e quasi impossibile da scoraggiare, avesse sviluppato il gusto di comandare la sua vita. E così usciva con qualcuno, ma nessuno divenne una figura permanente.

Quella notte eravamo fuori con Milt, il tizio della Buick e dei calzoncini blu. Sembrava che io e mio fratello gli piacesse davvero e che non avesse problemi a portarci ogni volta in giro sul sedile posteriore (può essere che quando si raggiungono le calme acque dei quarant'anni, sbaciucchiarsi al drive-in non sia più così eccitante... anche in una Buick grande come un cabinato). Quando apparve la creatura, mio fratello era scivolato sul fondo del sedile e si era addormentato. Mia madre e Milt stavano parlando, passandosi una Kool. Non contavano; niente contava se non le immagini in bianco e nero sullo schermo, dove l'indicibile Cosa sta chiudendo l'eroe e l'eroina sexy nella... nella... *laguna nera*!

Sapevo che la Creatura era diventata la mia Creatura; l'avevo comprata. Non era una Creatura molto convincente, nemmeno per un bambino di sette anni. Allora non sapevo che era il buon vecchio Ricou Browning, il famoso stuntman acquatico in una muta di latex, ma certamente immaginavo fosse qualcuno in una specie di tuta da mostro... E sapevo anche che, più tardi, sarebbe venuto nella laguna nera dei miei sogni, e sarebbe sembrato molto più realistico. Poteva essere nell'armadio, o in piedi nel bagno in fondo al salotto, odoroso di alghe e di palude, pronto a uno snack di mezzanotte a base di bambino. A sette anni non si è certo vecchi, ma si è cresciuti abbastanza da sapere che si ottiene quello che si paga. Lo possiedi, lo compri, è tuo. Si è cresciuti abbastanza da sentire la bacchetta diventare viva, pesante, girare nelle mani, puntando l'acqua.

Quella notte la mia reazione alla Creatura fu la perfetta reazione, quella che ogni scrittore o regista di horror spera di suscitare: totale coinvolgimento emotivo, non diluito da nessun vero pensiero: non capite che nei film horror, se un amico si china verso di te e sussurra: «Hai visto, ha la cerniera lampo sulla schiena», questo basta a rompere l'atmosfera?

Penso che solamente le persone che abbiano lavorato in questo campo per qualche tempo capiscano davvero quanto sia fragile questa roba, e quale stupefacente impegno impone al lettore e allo spettatore maturo e intelligente. Quando Coleridge parlò di «sospensione dell'incredulità» nel suo saggio sulla poesia di immaginazione,

penso sapesse che l'incredulità non è come un pallone, che può essere sospeso in aria con uno sforzo minimo; è come un peso di piombo, e dev'essere alzato e tenuto su con la forza. L'incredulità non è leggera; è pesante. La differenza tra le vendite di Arthur Hailey e H.P. Lovecraft esiste perché tutti credono nelle macchine e nelle banche, ma ci vuole un atto intellettuale sofisticato e robusto per credere, anche per poco tempo, a Nyarlathotep, al Cieco Senza Volto, a Colui che Ulula nella Notte. E quando incontro qualcuno che dice: «Non leggo fantasy né vado a vedere quei film, non c'è niente di vero», sento una certa simpatia. Non riescono a sollevare il peso della fantasia. I muscoli della loro immaginazione sono troppo deboli.

In questo senso, i bambini sono il pubblico perfetto per l'horror. Questo è il paradosso: i bambini, molto deboli fisicamente, sollevano con facilità il peso dello scetticismo. Sono i prestigiatori dell'invisibile, un fenomeno perfettamente comprensibile quando e se si considera la prospettiva dalla quale vedono le cose. I bambini manipolano abilmente la logistica degli ingressi di Babbo Natale, la Vigilia (passa dai camini perché si fa piccolo piccolo, e se non c'è il camino c'è la buca delle lettere e se non c'è la buca delle lettere c'è sempre lo spazio sotto la porta), il Coniglio Pasquale, Dio (un omone un po' vecchio, grande barba bianca, un trono), Gesù («Come credi che abbia trasformato l'acqua in vino?» chiesi a mio figlio Joe quando lui (Joe, non Gesù) aveva cinque anni; l'idea di Joe era che avesse qualcosa «tipo una specie di Idrolitina magica, capito?»), il diavolo (omone, pelle rossa, piedi di capra, coda a freccia, baffi), Ronald McDonald, il Re degli Hamburger, il Lone Ranger e altri mille.

La maggioranza dei genitori crede di capire questa apertura mentale meglio di quanto, in molti casi, capisca davvero, e cerca di evitare che i bambini vedano qualcosa che puzzi troppo di orrore e terrore. «Vietato ai minori di 14 anni ma può essere troppo forte anche per ragazzi più grandi», era la pubblicità di *Lo squalo*, credendo magari che lasciar vedere ai ragazzi un vero film horror sarebbe equivalente a tirare una granata in un asilo.

Ma uno degli strani effetti Doppler che sembrano accadere durante il selettivo dimenticare che è parte integrante del crescere, è il fatto che praticamente tutto ha il potenziale di impaurire i bambini sotto gli otto anni. In certi momenti e in certi posti i bambini hanno letteralmente paura delle loro ombre. Questa è la storia del bambino di quattro anni che non voleva andare a letto senza la luce accesa nel corridoio. Alla fine i genitori scoprirono che era terrorizzato da una creatura di cui aveva sentito spesso parlare suo padre; questa creatura, diventata enorme e terribile nell'immaginazione del bambino, era il *Twilight double header*.²⁴

Visti in questa luce, anche i film Disney sono campi minati di terrore, e i cartoni animati, che verranno a quanto pare programmati e riprogrammati fino alla fine del mondo, sono di solito i peggiori esempi. Esistono adulti che, se gli viene chiesto quale sia la cosa più terribile vista al cinema da bambini, risponderanno: il momento

²⁴ *Twilight double header* è un'espressione americana intraducibile. Si riferisce ad un incontro di baseball che viene giocato due volte nello stesso giorno. Una partita di pomeriggio, una la sera. Alla lettera, però, e così la intese il bambino, indica un qualcosa a due teste che ha a che fare con la notte. Aveva ragione ad averne paura! (N.d.T.)

in cui la mamma di Bambi è uccisa dal cacciatore, o in cui Bambi e suo padre scappano per sfuggire all'incendio. Altri ricordi disneyani che fanno il pari con l'orrore batraciforme che abita la laguna nera includono le scope che marciano impazzite in *Fantasia* (e per il bambino, l'orrore sta forse nell'implicita relazione padre-figlio tra Topolino e lo stregone; le scope stanno facendo un grande casino, e quando il padre/stregone torna a casa, ci sarà la punizione... questa scena potrebbe davvero terrorizzare un bambino con genitori molto severi); la notte sul Monte Calvo, nello stesso film; le streghe di *Biancaneve* e *La bella addormentata nel bosco*, una con la rossa mela avvelenata (e a quale bambino non viene insegnato subito il concetto di veleno?), l'altra con il filatoio mortale; perfino *La carica dei 101*, relativamente innocuo, che pure presenta la logica nipotina delle streghe Disney degli anni Trenta e Quaranta, la malvagia Crudelia De Mon, con la sua magra, perfida faccia, la sua voce potente (gli adulti a volte dimenticano quanta paura facciano le voci forti ai bambini, anche perché vengono dai giganti del loro mondo, gli adulti), e il suo piano di uccidere tutti i cuccioli di dalmata (leggi «bambini», se si è piccoli) e farne pellicce.

Eppure sono i genitori, ovviamente, che continuano a sottoscrivere la consuetudine della Disney di riprogrammare quei film, spesso scoprendosi addosso la pelle d'oca quando si ricordano di quel che li impauriva da bambini... perché ciò che fa un buon film dell'orrore (o una scena di orrore in una commedia o in un cartone animato) è togliere i nostri puntelli da adulti e farci scivolare per la discesa verso l'infanzia. E lì la nostra ombra può diventare ancora una volta quella di un cane cattivo, una bocca spalancata, o una figura scura che ci chiama.

Forse la suprema realizzazione di questo ritorno all'infanzia è nel meraviglioso film horror di David Cronenberg *Brood* (*La covata malefica*), nel quale una donna affetta da turbe psichiche sta letteralmente producendo «figli della rabbia» che uccidono i membri della sua famiglia, a uno a uno. A metà del film, il padre della donna siede disperato sul letto, bevendo e piangendo per la morte della moglie, la prima a subire la rabbia della nuova razza. Si taglia sul letto... E mani unghiate escono improvvisamente da sotto il letto e si fermano vicino alle scarpe del padre, ormai condannato. E così Cronenberg ci spinge per la discesa; abbiamo ancora quattro anni, e tutte le nostre congetture su cosa possa essere in agguato sotto il letto si sono avverate.

L'ironia di tutto questo è che i bambini riescono a trattare con il fantastico e l'orrore *alle sue condizioni* molto meglio degli adulti. Noterete che ho usato il corsivo per le parole «alle sue condizioni». Un adulto accetta il cataclismico terrore di *Non aprite quella porta* perché lui o lei sanno che è solo una finta, che quando la scena è girata i morti si alzeranno e si laveranno via il sangue finto. Il bambino non riesce a fare queste distinzioni, e il film è giustamente vietato. I bambini non hanno bisogno di vedere quelle scene, non più almeno della scena alla fine di *Fury*, in cui John Cassavetes letteralmente esplode. Ma il punto è: se si mette un bambino di sei anni a vedere una proiezione di *Non aprite quella porta* insieme a un adulto reso temporaneamente incapace di distinguere tra la finzione e «le cose vere» (come dice Danny Torrance, il bambino di *Shining*) – se, per esempio, si è dato all'adulto una

pillola di LSD Yellow Sunshine due ore prima dell'inizio del film – io dico che il bambino avrà incubi per una settimana. L'adulto sarebbe internato per un anno in una stanza imbottita, e scriverebbe a casa con i pastelli di cera.

Nella vita di un bambino una certa dose di fantasy e di orrore mi sembra una cosa perfettamente a posto, anche utile. Per la loro capacità di immaginare, i bambini riescono a conviverci, e per la loro posizione unica nella vita, sono capaci di usare certi sentimenti. E capiscono anche molto bene la loro posizione. Persino in una società relativamente ordinata come la nostra, capiscono che la loro sopravvivenza è totalmente al di fuori del loro controllo. I bambini sono «dipendenti» in ogni senso della parola; dipendenti dal padre e dalla madre (o di un ragionevole facsimile) non solo per il cibo, i vestiti e una casa; dipendono da loro per non sbattere con la macchina contro il pilone di un ponte, per essere portati allo scuolabus in tempo, per essere riaccompagnati a casa dopo esser stati dagli scout, perché comprino medicinali con tappi a prova di bambino; dipendono dagli adulti anche per non prendere la scossa con il tostapane o cercando di giocare con il Salone di Bellezza di Barbie nella vasca da bagno.

La direttiva di sopravvivenza dentro di noi ci invita a lottare contro questa necessaria dipendenza. Il bambino si accorge della sua essenziale mancanza di controllo, e sospetto che sia questa scoperta a metterlo a disagio. È la stessa ansietà aleggiante che provano molti viaggiatori in aereo. Non hanno paura perché pensano che l'aereo non sia sicuro; hanno paura perché hanno ceduto il controllo, e se qualcosa va storto possono solo stare lì seduti a tormentare la rivista della compagnia aerea o i sacchetti per vomitare. Cedere il controllo è contrario alla direttiva di sopravvivenza. Invece, sebbene una persona ragionevole e informata riesca a comprendere intellettualmente che viaggiare in macchina è molto più pericoloso che in aereo, lui o lei tendono a sentirsi molto più sicuri al volante, perché lui o lei hanno il controllo... o almeno un'illusione di controllo.

Questa nascosta ansietà e ostilità verso i piloti delle loro vite può essere una delle spiegazioni per cui, come i film Disney che escono in perpetuo ogni Natale, anche le vecchie favole sembrano andare avanti per sempre. Un genitore che alzerebbe le mani terrorizzato al pensiero di portare i bambini a vedere *Dracula* o *Changeling* (con quella scena del bambino affogato) certo non obietterebbe se la bambinaia gli leggesse *Hansel e Gretel* prima di metterli a letto. Ma considerate: la favola di Hansel e Gretel comincia con un volontario abbandono (sì, lo dirige la matrigna, ma lei è lo stesso la madre simbolica, e il padre è un testone sempre d'accordo con tutto quello che dice lei anche quando sa che è sbagliato, perciò possiamo vedere lei come amorale, lui come cattivo nel senso biblico e miltoniano), continua con un rapimento (la strega nella casa di marzapane), con la schiavitù, con un'illegale detenzione, e alla fine con un giustificabile omicidio e cremazione. Molti padri e madri non porterebbero mai i bambini a vedere *I sopravvissuti delle Ande*, quel film messicano che sfrutta la storia dei giocatori di rugby sopravvissuti alla caduta del loro aereo nelle Ande mangiando i corpi dei loro compagni morti, ma gli stessi genitori non trovano niente da obiettare ad *Hansel e Gretel*, in cui la strega tiene i bambini all'ingrasso per poterli poi mangiare. Diamo queste storie ai bambini quasi istintivamente, forse comprendendo

su un livello più profondo che queste favole sono i perfetti punti di cristallizzazione per quelle paure e ostilità.

Anche gli ansiosi viaggiatori d'aereo hanno le loro favole, i film dell'interminabile serie *Airport*, che come Hansel e Gretel e tutti i cartoni della Disney mostrano ogni segno di poter andare avanti per sempre... ma dovrebbero essere visti solo nel giorno del Ringraziamento, perché anche i cast sono pieni di tacchini.²⁵

La mia reazione a *Il mostro della Laguna Nera*, quella notte di tanto tempo fa, fu una specie di terribile, consapevole delirio. L'incubo stava accadendo proprio di fronte a me; ogni tremenda possibilità della quale la carne umana possa essere erede era proiettata sullo schermo di quel drive-in.

Più o meno ventidue anni dopo, riuscii a vedere un'altra volta *Il mostro della Laguna Nera*, ma non in TV, con ogni costruzione e tono drammatico interrotti dalle pubblicità di macchine usate, antologie di musica disco K-Tel e calzamaglie Underalls: era una versione intatta, non tagliata... E perfino in 3D. Per chi come me porta gli occhiali la 3D è un problema; chiedete a chi usa le lenti quanto gli piacciono quei piccoli occhiali di cartone che danno all'entrata. Se mai la 3D tornerà in voga, andrò dall'ottico più vicino e investirò una cifra in un paio di lenti da vista speciali: una rossa, l'altra blu.

A parte quegli odiosi occhiali, dovrei aggiungere che avevo portato con me mio figlio Joe; aveva cinque anni, più o meno l'età che avevo io quella notte al drive-in (immaginate la mia sorpresa, la mia *dolorosa* sorpresa, quando scoprii che il film che mi aveva così terrorizzato quella notte di tanti anni fa ora non era neanche vietato... proprio come i film Disney).²⁶

Il risultato fu che ebbi la possibilità di sperimentare questa strana ripetizione di un'esperienza, la stessa che credo la maggior parte dei genitori provano quando portano i loro figli ai film Disney o al circo Barnum. Un disco di successo è capace di creare un particolare stato d'animo nella mente di chi lo ascolta, proprio per la sua breve vita, che va da sei settimane a tre mesi, e i vecchi successi continuano a essere trasmessi perché sono l'equivalente emotivo del caffè liofilizzato. Quando alla radio ci sono i Beach Boys a suonare *Help me, Rhonda*, c'è sempre quel meraviglioso secondo in cui riesco a provare ancora la stupenda, colpevole gioia di acchiappare i miei primi amori (e se fate una sottrazione mentale dalla mia età attuale, vedrete che ho cominciato un po' tardi). I libri e i film fanno la stessa cosa, anche se il ricordo, con la sua complessità e profondità, tende a essere più ricco, più articolato che non con le canzoni, quando si rivedono film, e molto più complesso quando si rileggono dei libri.

²⁵ In America, *turkey*, tacchino, vuol dire incapace, poco sveglio. (N.d.T.)

²⁶ Questo avviene in una delle mie storie preferite di Arthur Clarke. Gli alieni atterrano sul nostro pianeta dopo la Bomba. Alla fine del racconto, i migliori cervelli di questa cultura aliena cercano di capire il significato di un film che hanno trovato e imparato a proiettare. Il film finisce con le parole A WALT DISNEY PRODUCTION. Ci sono dei momenti in cui penso che non esista epitaffio migliore per la razza umana, o per un mondo il cui essere senziente assolutamente sicuro di passare all'immortalità non è Hitler, Carlomagno, Albert Schweitzer o Gesù Cristo, ma è invece Richard Nixon, il cui nome è scolpito su una targa inviata sulla superficie della Luna.

Quel giorno, sperimentai con Joe *Il mostro della Laguna Nera* dall'altra parte del telescopio, ma questa particolare teoria dell'identificazione del ricordo valeva ancora; in realtà, prevaleva. Il tempo, l'esperienza e l'età hanno lasciato i loro segni su di me, come su di voi; il tempo non è un fiume, come teorizzò Einstein: è un'enorme mandria di bufali che ci investe e ci calpesta a terra, morti e sanguinanti, magari con un apparecchio per la sordità infilato in un orecchio e una borsa per la colostomia attaccata a una gamba, invece di una calibro 44. Io sapevo, ventidue anni dopo, che il Mostro era in realtà il buon vecchio Ricou Browning e la sospensione dell'incredulità era diventata molto più difficile da raggiungere. Ma ce la feci, e questo può non voler dire niente, o invece (spero) può voler dire che i bufali non mi hanno ancora preso. Ma quando il peso dell'incredulità fu finalmente sollevato, i vecchi sentimenti si riaffollarono dentro di me, proprio come quando, molti anni fa, portai Joe e mia figlia Naomi al loro primo film, *Biancaneve e i sette nani*. In quel film c'è una scena in cui, dopo che Biancaneve ha morso la mela avvelenata, i nani la portano nella foresta, piangendo copiosamente. Metà del pubblico di bambini era in lacrime; il labbro superiore dell'altra metà tremava. Mi identificai così tanto che mi trovai anch'io in lacrime. Mi odiavo per essermi fatto manipolare così sfacciatamente ma ero completamente assorbito, ed eccomi là, a piagnucolare sulla barba per un mucchio di cartoni animati. Ma non era Disney a manipolarmi; ero io a farlo. Era il bambino dentro di me che piangeva, sorpreso fuori dal letargo e in mezzo a calde lacrime... ma almeno sveglio per un po'.

Negli ultimi due rulli di *Il mostro della Laguna Nera*, il peso dell'incredulità è ben bilanciato sopra la mia testa, e ancora una volta Jack Arnold, il regista, piazza i simboli e produce la vecchia equazione delle favole, e ogni simbolo è grande e facile da maneggiare come i cubi dell'alfabeto dei bambini. Mentre guarda, il bambino si risveglia e sa cosa vuol dire morire. Si muore quando il Mostro della Laguna Nera blocca l'uscita. Si muore quando il mostro ti prende.

Alla fine, naturalmente, l'eroe e l'eroina, vivissimi, non solo sopravvivono ma trionfano, come Hansel e Gretel. E quando le luci sopra lo schermo del drive-in si accesero e il proiettore lanciò il suo BUONANOTTE, GUIDATE CON PRUDENZA sul grande spazio bianco (insieme alla virtuosa raccomandazione ANDATE NELLA CHIESA DELLA VOSTRA FEDE), ci fu un breve sentimento di sollievo, quasi una resurrezione. Ma l'emozione che rimase più a lungo fu la delirante sensazione che il buon Richard Carlson e la buona Julia Adams stessero sicuramente andando sotto per la terza volta, e l'immagine che rimane per sempre, dopo, è quella della creatura che lentamente e pazientemente rinchiude le sue vittime nella laguna nera; persino ora posso vederla spiare da sopra quella barriera sempre crescente di fango e rami.

I suoi occhi. I suoi vecchi occhi.

La radio e la visualità del reale

1

Per adesso basta con i libri e i film, torneremo a loro tra poco, prima vorrei parlare per un po' della radio a metà degli anni Cinquanta. Comincerò dalla mia esperienza, poi proseguiremo verso casi generali, ben più interessanti.

Faccio parte dell'ultimo quarto dell'ultima generazione che ricorda i drammi della radio come una forza attiva, una forma di arte drammatica con la sua propria realtà. Questo è vero, ma sicuramente non definisce esattamente quale realtà. L'età d'oro della radio finì intorno al 1950, l'anno in cui comincia il superficiale approccio di questo libro alla storia dei media, in cui celebri il mio terzo compleanno e il primo anno in cui la feci nel vasino. Come figlio dei media, sono stato felice di aver vissuto la nascita del rock'n'roll, e di averlo visto crescere velocemente e in salute... ma fui anche spettatore, quando ero più giovane, al letto di morte della radio intesa come un forte mezzo narrativo.

C'è ancora il dramma radiofonico, Dio lo sa, *Mystery Theater* della Cbs lo testimonia, e c'è perfino la commedia, come sa ogni devoto seguace dell'abissalmente inetto supereroe Chickenman. Ma il *Mystery Theater* sembra stranamente piatto, morto; solo una curiosità. Non c'è quel forte scossone emotivo che veniva fuori dalla radio quando la porta scricchiolante di *Inner Sanctum* si apriva ogni settimana, o durante *Dimension X*, *I Love a Mystery*, o i primi giorni di *Suspense*. Sebbene ascolti *Mystery Theater* quando posso (e penso che E.G. Marshall faccia un gran bel lavoro come anfitrione), non lo consiglio a nessuno; va avanti a caso come una Studebaker che corre ancora, miserabilmente, sull'ultimo pneumatico rimasto. Il *Mystery Theater* della Cbs è come un cavo elettrico nel quale passava una fortissima, quasi letale corrente, e ora è inspiegabilmente freddo e innocuo. *The Adventures of Chickenman*, un programma di commedie, va molto meglio (però spesso la commedia, essendo un genere sia visuale sia uditivo, riesce meglio, per radio), ma l'intrepido, simpatico Chickenman sa ancora un po' di gusto acquisito, come fiutare tabacco o mangiare lumache. Il mio momento preferito nella carriera di Chickenman è quando sale in autobus agghindato con scarpe, calzamaglia e mantello, e si accorge di non avere tasche, e quindi di non avere un centesimo per pagare la corsa. Eppure, simpatico com'è mentre incappa in una situazione terribile dopo l'altra, con la madre ebrea sempre dietro, a dargli consigli e a preparargli i brodini di pollo con la carne matzoh, ancora non riesco a mettere a fuoco Chickenman... Eccetto forse per quell'impagabile momento in cui crolla di fronte all'autista del bus, con il mantello tra le gambe. Mi fa sorridere, Chickenman; ho anche riso, a volte; ma non ci

sono mai dei momenti in cui si ride così a crepapelle come quando Fibber McGee, inarrestabile come il tempo stesso, si rivolge al suo armadio o quando Chester A. Riley si impegna in una lunga e scomoda conversazione con il suo vicino, un becchino chiamato Digger O'Dell, lo scavafosse.

Dei programmi radio che ricordo più chiaramente, l'unico che appartiene alla *danse macabre* era *Suspense*, anch'esso della Cbs radio.

Mio nonno (quello che da giovane lavorava per Winslow Homer) e io assistemmo insieme alla morte della radio. Era gagliardo e sano all'età di ottantadue anni, ma incomprensibile per via di una foltissima barba e perché era senza denti. A volte parlava a lingua sciolta, ma solo mia madre capiva quello che diceva. «*Gizzen-groppen fuzzwah grupp?*» mi chiedeva mentre stavamo ascoltando dalla sua vecchia radio da tavolo Philco. «Giusto, nonnino», gli dicevo, senza avere idea di ciò cui avevo acconsentito. Comunque, la radio ci univa.

A quei tempi, intorno al 1958, mio nonno e mia nonna vivevano insieme in una stanza che era sia soggiorno sia camera da letto, ricavata da un salotto, la più grande di una piccola casa del New England. Lui riusciva appena a camminare ma mia nonna era cieca, ridotta a letto e molto corpulenta, una vittima dell'ipertensione. A volte la sua mente si schiariva; in genere si perdeva in lunghi discorsi, in cui ci diceva che si doveva dar da mangiare al cavallo, spegnere i fuochi, e qualcuno doveva alzarla perché doveva fare le torte per la cena degli Elks. A volte parlava con Flossie, una delle sorelle di mia madre. Flossie era morta di meningite spinale quarant'anni prima. Questa era la situazione nella stanza: mio nonno era lucido ma incomprensibile; mia nonna era capace di parlare ma persa nel suo delirio senile.

Nel mezzo c'era la radio del nonno.

Nelle notti dei programmi, portavo una sedia nell'angolo della stanza e lui accendeva i suoi enormi sigari. Suonava il gong di *Suspense*, o Johnny Dollar cominciava il racconto della settimana leggendo la sua lista della spesa, oppure scaturiva la voce di Bill Conrad che interpretava Matt Dillon, profonda e indicibilmente stanca: «Rende un uomo guardingo... E un po' solo». Per me, il forte fumo di sigaro in una piccola stanza porta con sé un gran numero di referenti fantasma: la radio della domenica sera con mio nonno, lo scricchiolare delle porte, il tintinnare di speroni... o il grido alla fine di quel classico episodio di *Suspense*, «Sei morto la notte scorsa».

Sono morti, è vero, a uno a uno, quegli ultimi programmi radiofonici. *Gunsmoke* fu il primo. Il pubblico televisivo aveva associato la faccia di Matt Dillon, solo immaginata per i precedenti dieci anni, con quella di James Amess, quella di Kitty con Amanda Blake, Doc con Milburn Stone, e Chester con la faccia di Dennis Weaver. Le loro facce e le loro voci eclissarono le voci della radio, e anche ora, vent'anni dopo, anch'io associo l'ansiosa, un po' uggiolante voce di Weaver a quella di Chester Good (o, com'era noto alla radio, Chester Proudfood) mentre si affretta per la via principale di Dodge City, entusiasta, e chiama: «Mr. Dillon, Mr. Dillon, ci sono dei problemi giù al Longbranch!»

Johnny Dollar se ne andò un anno dopo; fece la somma della sua ultima lista della spesa e svanì in quel limbo che accoglie gli investigatori delle assicurazioni in pensione.

Suspense, l'ultimo dei macabri vecchi horror, morì lo stesso giorno di *Johnny Dollar*: il 30 settembre del 1962. La TV aveva già dimostrato la sua abilità nel produrre programmi horror; *Gunsmoke* e *Inner Sanctum* avevano fatto il salto dalla radio alla televisione; la porta che si apriva era ora finalmente visibile. E, come tale, era altrettanto orribile, leggermente distorta, piena di ragnatele, ma, ed era un sollievo, proprio la stessa. Niente poteva apparire così orribile quanto il suono di quella porta. Eviterò ogni lunga dissertazione sul perché la radio sia morta, o in quali modi era superiore alla TV in termini di requisiti immaginativi che imponeva agli ascoltatori (anche se ne accenneremo quando parleremo del grande Arch Oboler), perché i drammi alla radio sono stati anche troppo elogiati. Un po' di nostalgia fa bene all'anima e credo di essermi già abbandonato anche troppo alla mia.

Ma voglio dire qualcosa sul ruolo dell'immaginazione come strumento nell'arte e nella scienza di impaurire la gente. Non è una mia idea originale; l'ho sentita esprimere da William F. Nolan alla World Fantasy Convention del 1979. Niente terrorizza più di ciò che è dietro alla porta chiusa, disse Nolan. Ti dirigi verso la porta nella vecchia, solitaria casa, e senti qualcosa che gratta. Il pubblico trattiene il respiro con il protagonista mentre lei/lui (più spesso lei) si avvicina alla porta. Il protagonista la apre, e c'è un insetto di tre metri. Il pubblico urla, ma l'urlo ha uno strano sentore di sollievo. «Un insetto di tre metri è orribile», pensa il pubblico, «ma si può accettare un insetto di tre metri. Avevo paura fosse alto trenta metri.»

Pensate alla scena più terrificante in *Changeling*. L'eroina (Trish Van Devere) è accorsa alla casa stregata affittata dal suo nuovo amico (George C. Scott) credendo avesse bisogno di aiuto. Scott non c'è, ma una serie di piccoli, furtivi suoni le fanno credere il contrario. Il pubblico, mesmerizzato, la osserva salire al secondo piano, poi al terzo, e finalmente affrontare gli stretti scalini pieni di ragnatele che portano alla soffitta, in cui un bambino è stato ucciso in modo particolarmente malvagio ottant'anni prima. Quando entra nella stanza, la sedia a rotelle del bambino morto si gira improvvisamente e si avventa su di lei, inseguendola, urlante, per tre piani di scale, continuando a seguirla anche mentre si precipita nel salone, per rovesciarsi finalmente davanti alla porta di casa. Il pubblico urla mentre la sedia a rotelle insegue la donna, ma la paura, la vera paura c'è già stata: mentre la macchina da presa indugia su quelle lunghe, buie scale, e si cerca di immaginare verso quale orrore ancora non visto si sta salendo.

Bill Nolan parlava da sceneggiatore quando prese l'esempio del grosso insetto dietro la porta, ma il punto si applica a tutti i media. Ciò che sta dietro la porta o in agguato in vetta alle scale non è mai così terribile come la porta stessa in cima alle scale. E per questo, arriva il paradosso: le opere di horror risultano quasi sempre delle delusioni. È la classica situazione in cui non si può vincere. Si può impaurire la gente con lo sconosciuto per molto, molto tempo (l'esempio classico, come ha notato anche Bill Nolan, è il film *La notte del demonio* di Jacques Tourneur con Dana Andrews), ma prima o poi, come a poker, devi far vedere le carte. Si deve aprire la porta e far

vedere al pubblico cosa c'è dietro. E se dietro la porta c'è un insetto, non alto tre metri ma trenta, il pubblico fa un sospiro di sollievo (o lancia un urlo di sollievo) e pensa: «Un insetto di trenta metri è davvero orribile, ma posso accettarlo. Avevo paura fosse alto trecento metri». Il fatto è – ed è una buona cosa per la razza umana, con così tante cosettine allegre da digerire come Dachau, Hiroshima, le morti di massa per fame in Cambogia e quello che è successo a Jonestown, in Guyana – che la nostra coscienza può affrontare quasi tutto... E questo lascia lo scrittore o il regista di storie horror con un problema che è l'equivalente psicologico dell'inventare un motore interstellare più veloce della luce, nonostante $E = mc^2$.

Esiste, da sempre, una scuola di scrittori horror (io non sono tra loro), i quali credono che il modo di farla franca sia non aprire mai la porta. Il classico esempio, c'è proprio una porta, è la versione cinematografica di Robert Wise del romanzo *La casa degli invasati* di Shirley Jackson. Nella trama il film e il libro non differiscono molto, ma la differenza sta nell'intensità, nei punti di vista e nell'effetto finale. (Non stavamo parlando di radio? Va bene, credo che ci torneremo, prima o poi.) Più avanti tratteremo dell'eccellente romanzo di Shirley Jackson, ma per ora occupiamoci del film. Nel film un antropologo (Richard Johnson), che ha per hobby la caccia ai fantasmi, invita tre persone a passare la notte con lui all'infame Hill House, dove sono accadute un sacco di brutte cose in passato e dove, di tanto in tanto, sono stati visti dei fantasmi. Della comitiva fanno parte due signore che hanno già avuto delle esperienze con il mondo dell'invisibile (Julie Harris e Claire Bloom) e lo spensierato nipote del proprietario attuale (interpretato da Russ Tamblyn, il ballerino di *West Side Story*).

La guardiana, Mrs. Dudley, dà a tutti il suo semplice avvertimento da brivido, appena arrivati: «Non vive nessuno vicino alla casa; nessuno verrà. Nessuno vi sentirà se urlate. Nella notte. Nel buio».

Ovviamente Mrs. Dudley ha ragione, e questo si vede subito. I quattro assistono a una continua serie di orrori, e lo spensierato Luke finisce con il dire che la proprietà che era così ansioso di ereditare dovrebbe esser data alle fiamme... E sparso sale sulle rovine.

Per i nostri scopi, l'interessante è che non vediamo mai la cosa che infesta Hill House. C'è *qualcosa*, sì. *Qualcosa* tiene la mano alla terrorizzata Eleanor nella notte: lei crede sia Theo, ma il giorno dopo scopre che Theo non si è neanche avvicinato a lei. *Qualcosa* scuote le pareti con un suono come di cannoni. E, a proposito, questo stesso qualcosa incurva così grottescamente una porta verso l'interno da farla sembrare una grande bolla convessa, una visione così insolita da far reagire la mente con orrore. Per dirla come Nolan, qualcosa sta grattando alla porta. In realtà, nonostante gli ottimi attori, l'ottimo regista e la meravigliosa fotografia in bianco e nero di David Boulton, ciò che abbiamo nel film di Wise (titolo accorciato *Gli invasati*), è uno dei pochi film dell'orrore radiofonici al mondo. Qualcosa sta grattando a quella porta così elegante, qualcosa di orribile... ma è una porta che Wise decide di non aprire mai.

Lovecraft avrebbe aperto la porta... ma solo uno spiraglio. Ecco le ultime note sul diario di Robert Blake nel racconto *The Haunter of the Dark*, dedicato a Robert Bloch:

Il senso della distanza se n'è andato – lontano è vicino e vicino è lontano. Nessuna luce – nessuna finestra – vedi quella guglia – quella torre-finestra – sento Roderick Usher – sono pazzo o sto impazzendo – la cosa si sta muovendo, mi sta cercando a tentoni – io sono lei e lei è me – voglio uscire... devo uscire e unire le forze... sa dove sono...

Io sono Robert Blake, ma vedo la torre nel buio. C'è un odore mostruoso... i sensi sono trasfigurati... salire la finestra della torre che si spezza ed è un'entrata... io... ngai... ygg...

Lo vedo – sta venendo – i venti dell'inferno – visione titanica – ali nere – salvami Yog Sothoth – l'occhio tribolato ardente...

Il racconto finisce così, lasciandosi con l'accento più vago a cosa possa aver terrorizzato così tanto Robert Blake. «Non posso descriverlo», ci dice un protagonista dopo l'altro. «Se lo facessi, impazzireste dalla paura.» Io ne dubito. Credo che sia Wise sia Lovecraft si rendessero conto che aprire la porta, novantanove volte su cento, significa distruggere l'effetto quasi onirico del miglior horror «Mi posso abituare a questo», si dice il pubblico, si riadagia in poltrona e *bang!* la partita è persa all'ultimo minuto.

La mia disapprovazione per questo metodo (faremo gonfiare la porta ma non la apriremo mai) viene dalla certezza che è una partita giocata per il pareggio e non per la vittoria. Dopotutto c'è, o può esserci, quella centesima volta, e c'è il concetto della sospensione dell'incredulità. Di conseguenza, a un certo punto preferisco spalancare la porta; far vedere le carte. E se il pubblico si mette a ridere, se vedono la lampo sulla schiena del mostro, allora bisogna tornare al progetto e riprovarci.

La cosa più eccitante della radio nei suoi momenti di gloria era che andava oltre l'intera questione dell'aprire o chiudere la porta. La radio, per sua natura, ne è esente. Per gli ascoltatori degli anni Trenta o Cinquanta, non c'erano aspettative visuali da soddisfare nel loro modo di vedere la realtà.

E che dire di questo modo di vedere la realtà? Un altro esempio viene dai film, per un paragone e un contrasto. Uno dei classici film del terrore che ho costantemente perso da bambino è *Il bacio della pantera* di Val Lewton, diretto da Jacques Tourneur. Come *Freaks*, è uno dei film che saltano fuori quando tra gli appassionati si cerca di stabilire quali siano i «grandi film dell'orrore»; altri sono *La notte del demonio*, *Incubi notturni* e *L'astronave atomica del dottor Quatermass*, direi, ma per ora rimandiamo al film di Lewton. Molta gente lo ricorda con affetto e rispetto dai giorni dell'infanzia, un film che li fece davvero impazzire. Sono due le scene del film che vengono sempre ricordate; e tutte e due riguardano Jane Randolph, la «buona» minacciata da Simone Simon, la «cattiva» (la quale, per essere giusti, non pare più cattiva del povero Larry Talbot in *L'uomo lupo*). Nella prima, Miss Randolph è intrappolata in una piscina deserta in un seminterrato mentre vicino a lei sta in

agguato un grosso gatto selvatico. Nell'altra, lei cammina per Central Park e il gatto si avvicina sempre più... si prepara a saltare... si sente un forte, graffiante ruggito... sono i freni di un bus in arrivo. Miss Randolph sale sull'autobus, lasciando il pubblico sollevato, con la sensazione che un orribile disastro sia stato evitato per una questione di centimetri.

Parlando in termini psicologici, non discuterei sulla tesi che *Il bacio della pantera* sia un buon film americano, forse anche un grande film. È quasi certamente il miglior film dell'orrore degli anni Quaranta. Alla base del mito degli uomini gatto (gattantropi, se volete) c'è una profonda paura sessuale; Irena (Miss Simon) da piccola è stata convinta che ogni sua forte passione l'avrebbe fatta diventare un gatto. Nonostante ciò, lei sposa Kent Smith, così innamorato da portarla all'altare anche se si capisce subito che passerà la prima notte di nozze (e molte notti di lì in poi) sul divano, a dormire. Non c'è da stupirsi se poi il poveraccio va in cerca di Jane Randolph.

Ma ritorniamo alle due scene: quella in piscina funziona molto bene. Lewton e il suo regista Jacques Tourneur si dimostrarono, come Stanley Kubrick, maestri del contrasto, illuminando la scena alla perfezione e controllando ogni variabile. Da ogni parte si sente che la scena è vera, dalle pareti a piastrelle allo sciabordio dell'acqua, fino all'eco leggermente piatta quando Miss Randolph parla (e fa la domanda classica di ogni film horror: «Chi è là?»). E sono sicuro che la scena del Central Park funzionò per il pubblico degli anni Quaranta, ma oggi non andrebbe; perfino nelle campagne, la gente fischierebbe e riderebbe.

Vidi il film da adulto, e mi chiesi per un po' la ragione delle risate. Penso di aver finalmente capito perché quella scena dell'agguato a Central Park andava bene allora e non va adesso. Ha a che fare con ciò che i tecnici del cinema chiamano «lo stato dell'arte». Ma è solo il gergo tecnico per ciò che ho chiamato «visualità» o «il modo di vedere la realtà».

Se riuscite a vedere *Il bacio della pantera* alla TV o in un cinema d'essai dalle vostre parti, fate attenzione a quella scena in cui Irena sta in appostamento per Miss Randolph mentre questa si affretta a prendere il bus. Guardate attentamente e vedrete che non è Central Park. È un set costruito in un teatro di posa. E c'è una ragione. Tourneur, che voleva controllare la luce in ogni momento²⁷, non decise di girare in teatro; semplicemente non poteva fare altrimenti. Nel 1942 lo «stato dell'arte» non consentiva di girare la notte in esterni. E così, invece di girare di giorno con i filtri, una tecnica che si dimostra falsa ancor più chiaramente, Tourneur con grande sensibilità scelse il teatro di posa, ed è interessante rilevare che, quarant'anni dopo, Stanley Kubrick fece esattamente la stessa cosa in *Shining*... E, come Lewton e Tourneur prima di lui, Kubrick era un regista con una squisita sensibilità per le sfumature di luce e ombra.

Il pubblico di tanti anni fa non sentì una nota falsa; erano abituati a integrare le scene in teatro di posa nei loro processi immaginativi. I set erano accettati, proprio

²⁷ William F. Nolan, citando questo film, disse che il ricordo più vivido della scena al Central Park era il ritmo di «luce-ombra-luce-ombra-luce-ombra» mentre la macchina da presa si muove con Miss Randolph, ed è davvero un curioso, bellissimo effetto.

come oggi accetteremmo uno o due elementi scenografici in un testo che prevede (come *Piccola città* di Thornton Wilder) il «palco vuoto» (un appassionato dell'epoca vittoriana non l'avrebbe accettato). Avrebbe potuto capire il principio del «palco vuoto», ma lo spettacolo avrebbe perso molto del suo effetto e del suo fascino. L'appassionato vittoriano avrebbe trovato *Piccola città* fuori del suo modo di vedere la realtà.

Per me, la scena di Central Park perse credibilità per la stessa ragione. Mentre la macchina da presa segue Miss Randolph, tutto ciò che la circonda urla *falso! falso! falso!* Mentre dovevo preoccuparmi se Jane Randolph fosse o no vicina a essere attaccata, mi scoprivo invece a preoccuparmi della parete di pietra fatta di cartapesta sullo sfondo. Quando finalmente arriva l'autobus, e il sibilo dei freni imita il ringhio del gatto, mi chiedevo quanto fosse stato difficile far entrare quell'autobus in un set chiuso e se i cespugli sullo sfondo fossero veri o di plastica.

Cambia il modo di vedere la realtà, e cambiano continuamente i confini di quella regione mentale dove l'immaginazione può essere impiegata fruttuosamente (la frase perfetta di Rod Serling per questo concetto, ora parte integrante della lingua americana, è la «zona ai confini della realtà»).

Negli anni Sessanta, il decennio in cui in assoluto ho visto più film, lo «stato dell'arte» era avanzato al punto in cui uno sfondo fisso e il teatro di posa erano diventati quasi obsoleti. Nuove pellicole avevano reso possibile filmare con qualsiasi luce. Nel 1942 Val Lewton non poteva filmare di notte a Central Park, ma in *Barry Lyndon* Stanley Kubrick girò diverse scene alla luce delle candele. È un progresso tecnico enorme, con un effetto paradossale: ha svaligiato la banca dell'immaginazione. Forse perché se ne rendeva conto, Kubrick fece un grande passo indietro verso il teatro di posa nel suo film seguente, *Shining*.

Tutto questo può sembrare ben lontano dall'argomento delle trasmissioni radiofoniche horror o dalla questione se aprire o no la porta al mostro, ma in realtà siamo molto vicini a entrambe le cose. Allo stesso modo in cui il pubblico degli anni Quaranta o Cinquanta credeva al set di Central Park di Lewton, così gli ascoltatori della radio credevano a ciò che gli dicevano gli annunciatori, gli attori e i rumoristi. La visualità c'era, ma era di plastica, e tenuta insieme da poche, veloci esigenze. Quando il mostro ce lo costruivamo in testa, non c'era nessuna cerniera lampo sulla schiena; era un mostro perfetto. Il pubblico di oggi, se gli viene proposto un vecchio nastro non accetta l'effetto «sala da ballo» più di quanto io non accetti la parete di cartapesta di Lewton. Si sente semplicemente un dee-jay del 1940 che mette dischi in studio. Ma per il pubblico di molti anni fa, l'effetto «sala da ballo» era più reale che immaginario; si immaginavano gli uomini in smoking, le donne con vestiti lunghi e guanti fino al gomito, i candelabri alle pareti, e Tommy Dorsey, splendente in uno smoking bianco, a condurre. O nel caso della famigerata trasmissione di Orson Welles *The War of the Worlds*, fatta per l'appunto il giorno di Halloween (un bel «dolcetto o scherzetto» che milioni di americani non dimenticarono mai), si poteva allargare così tanto la regione dell'immaginazione da mandare la gente nelle strade, urlando. Alla TV non avrebbe funzionato, ma alla radio non c'erano cerniere lampo sulla schiena dei marziani.

La radio evitava la questione porta-aperta/porta-chiusa, perché in un certo senso depositava in quella banca dell'immaginazione, invece che prelevare in nome dello «stato dell'arte». La radio rendeva tutto reale.

2

La mia prima esperienza di vero orrore venne per mano di Ray Bradbury; era l'adattamento di un suo racconto, *Marte è il paradiso!*²⁸ su *Dimension X*. Fu trasmesso nel 1951, e a quei tempi avevo quattro anni. Chiesi di poterlo ascoltare, ma mia madre non concesse il permesso. «Lo danno troppo tardi», disse, «e sarebbe troppo sconvolgente per un bambino della tua età».

Un'altra volta la mamma mi raccontò che una delle sue sorelle si era quasi tagliata le vene nella vasca da bagno durante la trasmissione *The War of the Worlds* di Orson Welles. Non era stata una decisione presa in tutta fretta; stava guardando fuori dalla finestra del bagno e, disse più tardi, non aveva pensato di tagliarsi le vene fino a che non aveva visto le macchine di morte dei marziani affacciarsi all'orizzonte. Si potrebbe dire che mia zia aveva trovato troppo sconvolgente la trasmissione di Welles... E l'eco delle parole di mia madre ritorna negli anni come la voce di un brutto sogno che non è mai finito: «Troppo sconvolgente... sconvolgente... sconvolgente...»

Strisciai comunque alla porta per ascoltare, e aveva ragione lei: era davvero sconvolgente.

Degli astronauti atterrano su Marte, solo che non è Marte. È la vecchia Greentown, nell'Illinois, ed è abitata da tutti i parenti e i vecchi amici morti degli astronauti. Ci sono le loro madri, i primi amori, il buon poliziotto Clancey, Miss Henreys delle medie. Su Marte, Lou Gehrig sta ancora facendo i fuori campo con la maglia degli Yankees.

Gli astronauti decidono che Marte è il paradiso. Gli abitanti invitano l'equipaggio dell'astronave nelle loro case e li mettono a letto, pieni di hamburger, hot-dog e torta di mele della mamma. Solo uno degli astronauti sospetta l'indicibile oscenità, e ha ragione. Accidenti se ha ragione. Eppure ha aperto troppo tardi gli occhi alla certezza di questa mortale illusione... perché, nella notte, quelle beneamate facce si sciolgono e cambiano. Gli occhi gentili e saggi ora sono neri pozzi di odio assassino. Le gote rosee e lucide dei nonni si allungano e diventano gialle. I nasi si deformano fino a diventare rugose proboscidi. Le bocche sono fauci spalancate. È una notte di orrore raccapricciante, una notte di urla senza speranza e di tardivo terrore, perché Marte non è il paradiso. Marte è un inferno di odio e inganno e assassinio.

Quella notte non dormii nel mio letto, ma nel corridoio, dove la luce vera e razionale della lampadina del bagno poteva illuminarmi la faccia. Era questo il potere della radio portato al suo massimo. L'ombra, ci veniva assicurato all'inizio di ogni episodio, aveva «il potere di ottenebrare la mente degli uomini». Ed è interessante notare che, nella fiction dei moderni mezzi di comunicazione, sono proprio la

²⁸ Precedentemente pubblicato con il titolo *La terza spedizione* (N.d.R.)

televisione e i film che spesso ottenebrano quella parte della nostra mente in cui l'immaginazione si muove con maggiori frutti; e lo fanno imponendo la dittatura della visualità.

Se vediamo l'immaginazione come una creatura mentale capace di possedere centinaia di diverse possibili forme (immaginate Larry Talbot condannato non solo a diventare un licanthropo nelle notti di luna piena ma a mutarsi in un intero bestiario nelle notti successive; ogni forma animale dallo squalo alla zanzara), una delle forme è quella di un gorilla infuriato, una creatura pericolosa e completamente incontrollabile.

Se vi sembra fantasioso e melodrammatico, pensate ai vostri bambini o ai bambini dei vostri amici (non alla vostra infanzia, però; ricorderete con chiarezza certi episodi che avvennero in quei giorni, ma la maggior parte dei ricordi che avrete del clima emotivo di quel momento saranno del tutto falsi), e alle volte in cui semplicemente non riescono a spegnere la luce al piano di sopra o ad andare in cantina o neanche a prendere un cappotto dall'armadio perché hanno visto o udito qualcosa che li ha impauriti, e non necessariamente qualcosa visto o sentito in TV. Vi ho già parlato del terribile *Twilight double header*;²⁹ John D. MacDonald racconta la storia di come suo figlio fu terrorizzato per settimane da qualcosa che chiamava «lo squartatore verde». Alla fine MacDonald e sua moglie capirono: a una festa in casa loro, un amico aveva parlato della Morte come della «Bieca Mietitrice».³⁰ Il bambino aveva capito *Green Ripper*, appunto lo squartatore verde, che poi diventò il titolo di una delle storie di Travis McGee scritte da MacDonald.

Un bambino può essere terrorizzato da così tante cose che in genere gli adulti pensano che preoccuparsene troppo voglia dire mettere in pericolo le relazioni stesse con il bambino; si comincia a sentirsi come soldati in un campo minato. In aggiunta, c'è un altro fattore a complicare le cose: a volte si mette paura ai bambini di proposito. Si dice: *un giorno un uomo in una macchina nera potrebbe fermarsi accanto a te e offrirti un dolce per andare a fare un giretto con lui. Ed è un Uomo Cattivo* (leggi: l'Uomo Nero), *e se si ferma da te, non devi mai, mai, mai...*

Oppure: *Ginny, stavolta invece di dare il dentino alla Fatina dei Dentini, metti in questo bicchiere di Coca-Cola. Domattina il dentino non ci sarà più. La Coca-Cola lo avrà sciolto. E allora pensaci la prossima volta che hai un po' di soldi e...*

Oppure: *i bambini che giocano con i fiammiferi fanno la pipì a letto e allora tu non...*

O la vecchia, preferita: *non la mettere in bocca, non sai dove è stata.*

I bambini in genere convivono agevolmente con le loro paure... quasi sempre almeno. Il mutare forma della loro immaginazione è così frequente, così meravigliosamente vario, che il gorilla salta fuori solo poche volte. Oltre a preoccuparsi di che cosa potrebbe esserci nell'armadio o sotto il letto, sono occupati a immaginarsi pompieri e poliziotti (cioè il Gentile Perfetto Cavaliere), madri e

²⁹ Cfr. pag. 92n (N.d.T.)

³⁰ In inglese *Grim Reaper*. Il figlio di MacDonald aveva invece capito *Green Ripper*, lo squartatore verde (N.d.T.)

infermiere, supereroi di vari tipi e fumetti, o anche babbo e mamma, vestiti con gli abiti smessi in soffitta e ridacchiando mano nella mano davanti a uno specchio che li mostra nel più rassicurante dei futuri. Hanno bisogno di provare una grande gamma di emozioni che va dall'amore alla noia, di sentirsele addosso come fossero scarpe nuove.

Ma ogni tanto salta fuori il gorilla. I bambini capiscono che questa faccia della loro immaginazione dev'essere ingabbiata («è solo un film, non può esistere nella realtà, vero?») O, come scrive Judith Viorst in uno dei suoi ottimi libri per bambini, «La mamma dice che non esistono i fantasmi, i vampiri, e gli zombie, *però...*»). Ma le loro gabbie sono per forza di cose più fragili di quelle degli adulti. Non credo che esistano persone completamente prive di immaginazione, anche se ho imparato che esiste qualcuno privo persino del più elementare senso dell'umorismo, ma a volte sembra proprio così... forse perché certe persone costruiscono non gabbie per i loro gorilla ma cassette di sicurezza come alla Chase Manhattan Bank. Complete di serratura a tempo.

Una volta feci notare a un intervistatore che la maggioranza dei grandi scrittori ha una curiosa espressione bambinesca disegnata in faccia, e che sembra ancor più pronunciata nelle facce di coloro che scrivono fantasy. È molto evidente sulla faccia di Ray Bradbury, che mantiene lo stesso aspetto da bambino dell'Illinois, la sua faccia possiede ancora quell'indefinibile espressione nonostante l'età inoltrata, i capelli ingrigiti, le spesse lenti. Robert Bloch ha la faccia di un liceale, del Simpaticone della Classe, anche se è già vecchietto (non voglio provare a indovinare di quanto; potrebbe mandare Norman Bates a cercarmi), è la faccia del ragazzino in fondo alla classe (almeno finché la maestra non lo mette nei posti davanti, e questo in genere avviene molto presto), quello che fa dei rumori stridenti passando i palmi delle mani sul banco. Harlan Ellison ha la faccia del ragazzo duro di città, così pieno di fiducia in se stesso da permettersi di essere anche gentile nella maggior parte dei casi, ma capacissimo di fregarti alla grande se si cerca d'imbrogliarlo.

Ma forse l'espressione che sto cercando di descrivere (o di indicare: la descrizione accurata non è possibile) è più evidente sulla faccia di Isaac Bashevis Singer, che pur essendo considerato dai critici uno scrittore di letteratura «seria», ha catalogato angeli, demoni, diavoli e dybbuk³¹ per buona parte della carriera. Prendete un libro di Singer e date un'occhiata alla sua foto (potete anche leggerlo, il libro, quando avete finito di guardare la foto, okay?). È la faccia di un vecchio, ma è solo uno strato superficiale, così diafano da potervi leggere un giornale attraverso. Sotto c'è il bambino, impresso molto chiaramente nei lineamenti, e negli occhi, più che altro: sono giovani e luminosi.

Una delle ragioni per spiegare queste «facce da bambini» può essere: agli scrittori del fantastico piacciono i gorilla. Non si sono mai presi la briga di rinforzare la gabbia e, come risultato, parte di essi non ha mai subito l'esperienza dell'abbandono dell'immaginazione che fa parte del crescere, del creare la visione a tunnel necessaria

³¹ Nella Cabbala e nel folklore ebraico europeo un dybbuk è uno spirito malvagio, proveniente dall'anima di un defunto. (N.d.R.)

per una carriera di successo da adulto. Uno dei paradossi dei generi fantasy/horror è che lo scrittore è proprio come i porcellini pigri che costruirono la casa con la paglia e i rametti, ma invece di imparare la lezione e costruirsi una solida casa di mattoni come il porcellino più saggio (per sempre impresso nella mia memoria nel cartone animato Disney con il cappello da muratore), lo scrittore di fantasy o horror ricostruisce un'altra volta la casa con la paglia e i rametti. Perché, per una pazza ragione tutta sua, gli piace (o le piace) quando il lupo arriva e la soffia via, proprio come gli piace (o le piace) quando il gorilla esce dalla gabbia.

Naturalmente gli scrittori di fantasy sono una minoranza, ma quasi tutti noi sentiamo ogni tanto il bisogno di dare in pasto all'immaginazione un po' di quella roba. Le persone sembrano riconoscere che in qualche modo l'immaginazione ha bisogno di una dose di fantasy, come le vitamine e il sale iodato per evitare il gozzo. Il fantastico è il sale della mente.

Prima ho parlato della sospensione dell'incredulità, la classica definizione di Coleridge di ciò di cui deve dotarsi il lettore quando cerca divertimento in una storia fantastica, o in una poesia, o in un romanzo. Un altro modo di metterla è che il lettore deve essere d'accordo a far uscire il gorilla dalla gabbia per un po', e quando vediamo la cerniera lampo sulla schiena del mostro il gorilla torna velocemente alla gabbia. Dopotutto, arrivati a quarant'anni c'è stato già per molto tempo, e forse gli si è sviluppata un po' di «mentalità istituzionale». A volte bisogna incitarlo con un bastone. E certi gorilla non escono neanche più.

In questi termini, il modo di vedere la realtà diventa una cosa molto difficile da manipolare. Nei film è stato fatto, naturalmente; se no questo libro sarebbe più corto di un terzo. Ma aggirando la visualizzazione del reale, la radio diventò un ottimo strumento (persino pericoloso; i tumulti e l'isteria nazionale che seguirono *The War of the Worlds* lo dimostrano) per aprire il lucchetto della gabbia del gorilla. Ma nonostante tutta la nostalgia che possiamo provare, è impossibile tornare indietro e rivivere l'essenza creativa del terrore via radio; questo strumento è stato reso inutile dal semplice fatto che, giusto o sbagliato che sia, ora chiediamo come parte della costruzione della realtà anche un credibile input visuale. Piaccia o no, è così.

3

Abbiamo quasi finito la nostra breve discussione sulla radio (penso che sforzarsi di fare di più significherebbe rischiare di dilungarsi come fanno certi instancabili fanatici di cinema, capaci di passare la notte a dire di come Charlie Chaplin sia stato il più grande attore di tutti i tempi o che gli spaghetti-western con Clint Eastwood siano l'apice del movimento esistenzial-assurdisti, ma nessuna discussione sul fenomeno del terrore via radio, non importa quanto breve, sarebbe completa senza qualche cenno sul primo *auteur* di questo genere: non Orson Welles, ma Arch Oboler, il primo sceneggiatore ad avere una trasmissione in onda in tutta la nazione, *Lights Out*.

Lights Out fu trasmessa negli anni Quaranta, in verità, ma venne riprogrammata negli anni Cinquanta (e anche negli anni Sessanta), e per questo penso di poterla citare adesso.

Quella che ricordo con maggiore chiarezza, una volta che fu ritrasmessa da *Dimension X*, era *The Chicken Heart that ate the World*. Oboler, come molti nell'horror, Alfred Hitchcock per esempio, era molto attento all'umorismo implicito nell'orrore, e questa sua attenzione non è mai stata così evidente come nella storia del cuore di gallina, che faceva ridere da quanto era assurda, anche mentre vi veniva la pelle d'oca.

«Ti ricordi quando pochi giorni fa mi hai chiesto un'opinione su come finirà il mondo?» dice lo studioso che ha involontariamente scatenato l'orrore in un mondo ignaro, al giovane studente mentre volano su un piccolo aeroplano a millecinquecento metri d'altezza sopra il cuore di gallina in continua crescita. «Ti ricordi la mia risposta? Ah, che profezia erudita! Teorie risonanti sulla cessazione della rotazione terrestre... Entropia... ma ora, questa è la realtà, Louis! È venuta la fine dell'umanità! Non nel rosso della fusione atomica... non nella gloria di una combustione interstellare... non nella pace del freddo, bianco silenzio... ma con quello! Quella carne pulsante e strisciante sotto di noi. È una beffa, eh, Louis? Una beffa cosmica! La fine dell'umanità... a causa di un cuore di gallina».

«No», farfuglia Louis. «No, non posso morire. Troverò un posto per atterrare».

Ma poi, con perfetto tempismo, il confortante sibilo del motore dell'aeroplano diventa un brontolio tossicchiante. «Siamo in un vortice!» urla Louis.

«La fine dell'umanità», proclama il dottore con tono stentoreo, e i due cadono nel cuore di gallina. Si sente il battito regolare... più forte... più forte... poi il disgustoso *splash* che è la fine della trasmissione. Parte del genio di Oboler stava nel fatto che mentre finiva *The Chicken Heart*, ci si sentiva di ridere e di vomitare nello stesso tempo.

«Fate attaccare i bombardieri», diceva una vecchia pubblicità alla radio (sibilo di aerei in distanza; la mente visualizza un cielo oscurato dalle «Fortezze volanti»). «Sganciate il gelato nella baia di Puget», continua la voce (si sentono i lamentosi, idraulici suoni dei portelloni delle bombe che si aprono, poi un fischio seguito da un gigantesco *splash*). «Bene... ora sganciate la cioccolata... la crema... E... *fuori le ciliegie al maraschino!*» Si sente un rumore molliccio quando parte la cioccolata, poi un immane sibilo quando è il turno della crema. Questi suoni sono seguiti da un potente *plop... plop... plop*. E, pur essendo assurdo, la mente risponde a questi suggerimenti; l'occhio interiore vede davvero una serie di giganteschi gelati emergere dalla baia di Puget come strani coni vulcanici, ognuno con una ciliegia al maraschino in cima, grossa come il Kingdome di Seattle. Si vedono davvero piovere giù quelle ciliegie disgustosamente rosse, e affondare nella crema lasciando crateri grossi come quello di Tycho. Grazie al genio di Stan Freberg.

Arch Oboler, un uomo inquieto e intelligente che si occupò anche di cinema (uno dei primi film sulla sopravvivenza dell'uomo dopo la Terza guerra mondiale, *Anni perduti*, era frutto del suo ingegno) e di teatro, utilizzò due grandi punti di forza della radio: il primo è l'innata obbedienza della mente, il suo acconsentire a cercare di

vedere qualsiasi cosa le sia suggerito di vedere, non importa quanto assurda; il secondo è il fatto che la paura e l'orrore sono emozioni capaci di accecare e di toglierci le nostre certezze di adulti, così da lasciarci brancolare nel buio come bambini che non riescono a trovare l'interruttore. La radio è naturalmente il mezzo «cieco», e solo Oboler seppe usarla così bene e con questa completezza.

Ovviamente i nostri occhi moderni si appuntano sulle necessarie convenzioni del mezzo, ormai superate (più che altro per la nostra crescente dipendenza dalla visualità nel nostro modo di immaginare il reale), ma queste erano pratiche usuali che il pubblico di quegli anni non aveva problemi ad accettare (come la parete di cartapesta di Tourneur in *Il bacio della pantera*). Se queste convenzioni sembrano stridenti agli ascoltatori odierni, come a un novizio del teatro le digressioni in una tragedia di Shakespeare, allora viene fuori il nostro problema, che va elaborato al meglio.

Una di queste convenzioni è il costante uso della narrazione per muovere la storia. La seconda è il dialogo inteso come descrizione, una tecnica necessaria alla radio ma resa obsoleta dalla TV e dai film. Questa, per esempio, è la discussione tra il Dr. Alberts e Louis, sempre in *The Chicken Heart that ate the World*, riguardo al cuore di gallina: leggete il passaggio e poi chiedetevi come suoni alle vostre orecchie abituate ai film e alla TV:

«Guardate là... una grande coltre di malvagità che copre tutto. Guarda le strade, nere di uomini, donne e bambini che corrono per salvarsi la vita. Guarda come quel protoplasma grigio li raggiunge e li assorbe».

Alla TV farebbe ridere; per niente all'avanguardia, come si usa dire. Ma, sentito nel buio, insieme al ronzio del piccolo aeroplano, funziona bene. Volenti o nolenti, la mente congiura con l'immagine che Oboler voleva; questo grande blob gelatinoso, che pulsa ritmicamente e inghiotte chi tenta di scappare...

Ironicamente, sia la televisione sia i primi film sonori dipesero dalle convenzioni per lo più uditive della radio finché questi nuovi media trovarono le loro voci... E le loro convenzioni. Molti di noi ricorderanno i «ponti» narrativi usati nei primi sceneggiati TV (per esempio c'era quel singolare tipo, Truman Bradley, che dava una minilezione di scienza all'inizio di ogni episodio settimanale di *Science Fiction Theater* e una minimorale alla fine di ogni episodio; l'ultimo ma forse migliore esempio di questa convenzione erano le voci fuori campo di Walter Winchell ogni settimana in *Gli intoccabili*). Ma se guardiamo quei primi film sonori, anche lì si possono trovare gli stessi strumenti di dialogo/descrizione e di narrazione. Non ce n'è bisogno, perché vediamo ciò che succede, ma rimasero per un po', come inutili appendici, presenti solo perché l'evoluzione non le aveva ancora tolte. Il mio esempio preferito viene dagli innovativi cartoni animati di Superman, opera di Max Fleischer, negli anni Quaranta. Cominciavano tutti con il narratore il quale spiegava solennemente al pubblico che c'era una volta un pianeta chiamato Krypton «che splendeva come un grande gioiello verde nei cieli». Ed eccolo lì, brillante come un grande gioiello verde nei cieli, proprio davanti ai nostri occhi. Un momento dopo

esplode in un accecante lampo di luce. «Krypton esplose», ci informa il narratore utilmente mentre i pezzi volano via nello spazio. Nel caso che ce lo fossimo perso.³²

Oboler usò un terzo trucco mentale nella creazione dei suoi sceneggiati radiofonici, e qui si torna a Bill Nolan e alla sua porta chiusa. Quando è aperta, dice lui, vediamo un insetto di tre metri e la mente, la cui capacità di visualizzare batte di molto qualsiasi possibile accorgimento tecnico, si sente sollevata. La mente, pur essendo obbediente (cos'è la pazzia vista da chi è sano, dopotutto, se non una specie di disobbedienza mentale?), è curiosamente pessimistica e, più spesso di quanto non si creda, morbosa.

Poiché non esagerò quasi mai con il dialogo e la descrizione (come invece fecero i creatori di *The Shadow* e di *Inner Sanctum*), Oboler riusciva a utilizzare questa naturale inclinazione della mente verso il pessimismo e il morboso per creare alcuni dei più terribili effetti mai presentati alle tremanti orecchie di un pubblico di massa. Oggi, la violenza in televisione è stata unanimemente condannata (e sterminata, almeno in *Gli intoccabili*, *Peter Gunn* e *Thriller*, prototipi dei cattivi anni Sessanta) perché è esplicita, si vede il sangue che scorre; questo per la natura stessa del mezzo e perché fa parte dell'idea di realtà che condividiamo.

Oboler usava violenza e sangue a secchiate, ma molto rimaneva implicito; il vero orrore non si vede (o si sente in questo caso), ma viene proiettato sullo schermo della mente. Forse il miglior esempio viene da una *pièce* di Oboler con un titolo alla don Martin, *A Day at the Dentist's*.

La storia comincia quando «l'eroe», un dentista, sta chiudendo il suo studio. L'infermiere gli dice che c'è un ultimo paziente, un uomo di nome Fred Houseman.

«Dice che è urgente», gli fa sapere.

«Houseman?» latra il dentista.

«Sì.»

«Fred?»

«Sì... lo conosce?»

«No... oh, no», dice quasi casualmente il dentista.

³² «L'effetto palcoscenico» era un'altra convenzione sulla quale si basarono molto la Tv e i primi film sonori finché non trovarono dei metodi di narrazione più fluidi. Se guardate vecchie trasmissioni degli anni Cinquanta, oppure uno dei primi film sonori come *Accadde una notte*, *Il cantante di jazz* o *Frankenstein*, vi accorgerete di quanto spesso le scene siano girate da una macchina da presa immobile in una sola posizione, quasi fosse l'occhio di uno spettatore seduto in prima fila. Parlando del pioniere dei film muti, George Méliès, nel suo ottimo libro *I figli del dottor Caligari*, S.S. Prawer fa la stessa osservazione: «Le doppie esposizioni, i tagli e altri trucchi tecnici che Méliès proiettò insieme alle riprese girate da una posizione fissa, corrispondente al punto di vista di uno spettatore, divertivano gli spettatori invece di impaurirli e, alla fine, li annoiarono così tanto da portare Méliès alla bancarotta».

Riguardo ai vecchi film, che vennero quarant'anni dopo i primi esperimenti di cinema fantasy e di «effetti speciali» di Méliès, esistevano alcune limitazioni sonore che obbligavano in un certo senso all'uso della macchina da presa stazionaria; questa, infatti, faceva un rumore secco e forte mentre girava, e l'unico modo per evitarlo era di collocarla in uno stanzino a prova di suoni con una finestra di vetro. Muovere la macchina da presa voleva dire muovere la stanza, e questo costava, in termini di tempo e di soldi. Ma c'era di più del rumore della macchina, fattore che molti registi si trovavano creativamente incapaci di innovare.

Risulta poi che Houseman è venuto perché il dottor Charles, che lavorava prima in quello stesso studio, si faceva pubblicità promettendo «niente dolore», e Houseman, pur essendo stato un lottatore e un giocatore di football in passato, è terrorizzato dai dentisti (come molti di noi... e Oboler lo sapeva bene).

Il primo momento di disagio per Houseman è quando il dentista lo lega alla sedia. Protesta. Il dentista gli dice a voce bassa e con un tono perfettamente ragionevole (e come già sospettiamo della ragione, con quella voce! Dopotutto, chi sembra più sano di un pericoloso lunatico?): «Perché non ci sia dolore, non deve assolutamente esserci alcun movimento».

C'è una pausa, e poi il suono di cinghie che vengono allacciate.

Strettamente.

«Ecco», dice soavemente il dentista. «Come un ragno nel suo buco... È un modo strano di chiamarla, no? Lei non è un ragno, è vero? È più, semmai, il tipo del rubacuori... no?»

Oh-oh, dice il ragazzino morboso dentro di noi. *Va male al povero Fred Houseman. Molto male.*

Va male davvero. Il dentista, sempre parlando in quel tono basso, gentile e razionale continua a chiamare Houseman «un rubacuori». Poi veniamo a sapere che Houseman aveva rovinato la ragazza che poi era diventata la moglie del dentista; l'aveva sputtanata da un capo all'altro della città. Il dentista aveva scoperto che il dentista di fiducia di Houseman era il dottor Charles, e così aveva rilevato lo studio di Charles, pensando che prima o poi Houseman sarebbe tornato... tornato dal dentista che «non faceva sentire dolore».

E mentre aspettava, il nuovo dentista fece installare delle cinghie alla sedia.

Per Fred Houseman.

Tutto questo, ovviamente, ha perso quasi subito ogni legame con la realtà (ma lo stesso può dirsi di *La tempesta*: un bel paragone irriverente, no?); eppure la mente non si cura di questo cruciale legame, e, naturalmente, Oboler non se ne curò mai; come i migliori scrittori di narrativa horror, si interessava prima di tutto all'effetto, meglio se era un effetto che colpisse l'ascoltatore come un pezzo di ardesia da dieci chili. Quest'effetto lo raggiunge in modo molto carino in *A Day at the Dentist's*.

«Cosa vuole fare?» chiede Houseman tremante, facendo eco alla domanda che ci ha attanagliati dal momento in cui siamo stati pazzi abbastanza da ascoltare quest'orrore a sangue freddo.

La risposta del dentista è semplice e terrificante, ancor più terrificante a causa del poco piacevole seminario che indice nelle nostre menti, un seminario cui Oboler rifiuta di partecipare, lasciando così la questione irrisolta per tutto il tempo che vogliamo. Date le circostanze, potremmo non volerci pensare troppo.

«Niente d'importante», replica il dentista premendo un interruttore che aziona il trapano. «Farò un piccolo buco con il trapano... E farò uscire da lì un po' del nostro rubacuori.»

E mentre Houseman rantola e farfuglia dalla paura in sottofondo, il rumore del trapano sale... sale... sale... E alla fine si spegne. La fine.

La domanda è: dove ha affondato il trapano il dentista per «far uscire un po' del nostro rubacuori»? Solo la radio, per sua natura, può porre una domanda del genere in modo così convincente e lasciarla senza risposta con tanta eleganza. Un po' odiamo Oboler perché non lo dice, anche perché le nostre menti ci suggeriscono le possibilità più perfidamente cattive.

Il mio primo pensiero fu che il dentista avesse quasi sicuramente affondato il trapano in una delle tempie di Houseman, uccidendolo con un piccolo, improvvisato esempio di chirurgia cerebrale.

Ma poi, crescendo e comprendendo meglio la natura del crimine di Houseman, un'altra possibilità cominciò a farsi avanti. Una ancor più perfida.

E ancora oggi, mentre scrivo, mi chiedo: quel pazzo, dove ha affondato il trapano esattamente?

4

Bene, adesso basta; è tempo di spostarci dall'orecchio all'occhio. Ma prima di andare, vorrei ricordarvi qualcosa che forse già sapete. Molti vecchi programmi radiofonici, da *Inner Sanctum* a *Gangbusters* fino allo spumeggiante *Our Gal Sal*, sono stati conservati su dischi e nastri, e l'attualità di queste registrazioni è in genere migliore della qualità di quei vecchi spezzoni televisivi che vengono programmati ogni tanto. Se siete interessati a constatare quanto ancora riusciate a mantenere l'abilità a sospendere l'incredulità e a circumnavigare quella vostra visualità messa in pericolo dalla TV e dai film, potete cominciare da un qualsiasi negozio di dischi che sia ben fornito.

Può aiutarvi ancora di più un Catalogo Schwarm di dischi parlati; se il vostro negoziante non lo ha, sarà felice di ordinarlo. E se ciò che avete appena letto ha destato un interesse per Arch Oboler, fatemi bisbigliare un piccolo segreto: *Drop Dead! An Exercise in Horror*, prodotto, scritto e diretto da Arch Oboler, disponibile per il vostro diletto sui dischi Capitol (Capitol SM-1763). Vi farà rabbrivire in estate ben più di un bicchierone di tè ghiacciato... se riuscirete a liberarvi dell'ossessione della visualità per quaranta minuti.

6

Il moderno film horror americano: testo e significato

1

Ora penserete: deve avere un bel coraggio se crede di poter parlare di tutti i film horror usciti tra il 1950 e il 1980, tutti, da *L'esorcista* al non immortale *The Navy vs the Night Monsters*, e in un solo capitolo.

In realtà i capitoli saranno due, e no, non li tratterò tutti, non ce la farei, anche se mi piacerebbe! Ma sì, devo avere un bel coraggio per addentrarmi nell'argomento. Fortunatamente, esistono diversi modi tradizionali di parlarne, così da far emergere almeno un'illusione di ordine e coerenza. La strada che ho scelto è quella del film horror come testo e significato.

Credo che, per cominciare, si debba fare un piccolo riepilogo dei punti sin qui discussi riguardanti il film horror inteso come arte. Se diciamo che l'arte è una qualsiasi opera di lavoro creativo dalla quale il pubblico riceve più di quanto dà (certo è una definizione un po' libera dell'arte, ma in questo campo la pignoleria non paga), credo che il valore artistico offerto più frequentemente dal film horror sia l'abilità di instaurare una relazione tra le nostre paure immaginate e quelle reali. Ho già detto e lo ripeterò che sono pochi i film horror concepiti pensando «all'arte»; la maggioranza è fatta pensando al «profitto». L'arte non è creata consciamente ma piuttosto viene emessa, come una pila atomica emette radiazioni.

Tuttavia, non intendo dire che ogni sfruttamento dell'horror al cinema sia «arte». Se si fanno due passi sulla Quarantaduesima a Times Square troveremo film come *The Bloody Mutilators*, *Le vergini cavalcano la morte*, oppure *The Ghastly Ones*, un film del 1972 in cui ci è presentata l'incantevole vista di una donna fatta a pezzi da una sega a telaio e la macchina da presa si attarda a riprendere gli intestini della donna che si rovesciano a terra³³. Questi sono squallidi, piccoli film privi della benché minima traccia di arte, e solo il più decadente degli spettatori potrebbe dire il contrario. Sono l'equivalente, girato nei teatri di posa, di quei film a 8 e 16 millimetri, detti *snuff*, che filtrano di tanto in tanto dal Sudamerica.

Un altro punto degno di menzione è il grande rischio che il regista si prende quando decide di fare un film horror. In altri campi creativi, l'unico rischio è il fallimento: si può dire, per esempio, che *Il giorno del delfino* di Mike Nichols è un film che ha «fallito», ma senza pubblica indignazione, senza madri a picchettare i

³³ In realtà il film, scritto e diretto da Andy Milligan, è del 1968. (N.d.R.)

cinema. Quando invece è un film horror a fallire, cade spesso in un'assurdità penosa o in una squallida pornoviolenza.

Ci sono film che stanno in equilibrio sul crinale, oltre il quale l'arte cessa di esistere sotto ogni forma e comincia lo sfruttamento, e spesso questi film sono i successi più clamorosi. *Non aprite quella porta* è uno di questi; nelle mani di Tobe Hooper, il film soddisfa la definizione di arte che ho proposto, e sarei felice di testimoniare sui suoi meriti sociali di redenzione in ogni corte di questo Paese. Non farei lo stesso per *The Ghastly Ones*. La differenza non è quella tra la sega a telaio e la sega elettrica; è una differenza di settanta milioni di anni-luce. Hooper lavora, in *Non aprite quella porta*, nel suo strano modo ma con gusto e coscienza. *The Ghastly Ones* è il lavoro di imbecilli dotati di macchina da presa.³⁴

Quindi, allo scopo di mantenere l'ordine in questa discussione, continuerò a riferirmi ai concetti di valore, di arte, di merito sociale. Se i film horror hanno meriti sociali di redenzione, è per la capacità di istituire relazioni tra il reale e l'irreale, di fornire dei significati. E per il fatto di piacere alle masse, questi significati sono spesso comprensibili a tutti.

In molti casi, particolarmente negli anni Cinquanta e poi ancora nei primi anni Settanta, le paure espresse sono di natura sociopolitica, e questo fa sì che film diversi tra loro come *L'invasione degli ultracorpi* di Don Siegel e *L'esorcista* di William Friedkin abbiano un'atmosfera da documentario follemente convincente. Quando i film dell'orrore affrontano i loro svariati temi sociopolitici – cioè i film di serie B come editoriali di giornali popolari – servono spesso da barometro, estremamente accurato tra l'altro, di ciò che turba i pensieri notturni di un'intera società.

Ma i film dell'orrore non sempre offrono celati commenti sulla scena sociale e politica (come *Brood, la covata malefica* di David Cronenberg tratta della disintegrazione della famiglia e *Il demone sotto la pelle* parla degli effetti collaterali più cannibalistici delle «scopate senza cerniera», alla Erica Jong). Spesso il film horror punta ancora più verso l'interno, in cerca di quelle ben radicate paure personali, quei punti di pressione, con i quali tutti dobbiamo convivere. Questo aggiunge al procedimento un carattere di universalità, e può produrre un tipo di arte ancora più vero. Credo spieghi anche il perché dello scarso successo di *L'esorcista* (un film di horror sociale senza dubbio) alla sua uscita nella Germania Ovest, una nazione che, a quel tempo, aveva una serie totalmente diversa di paure sociali (si preoccupavano molto più di terroristi radicali che di ragazzini che parlavano con voce strana), e perché *Zombi* invece andò benissimo.

Questa seconda specie di film horror ha più cose in comune con i fratelli Grimm che con le terze pagine dei giornali popolari. Il film di serie B inteso come favola. Questo tipo di film non si interessa di argomenti politici, ma tenta solo di impaurirci

³⁴ Ottenere successo in questo pattinare sul ghiaccio sottile non garantisce necessariamente che il regista riuscirà a ripetersi; il suo secondo film, *Quel motel vicino alla palude*, pur salvato dall'innato talento di Hooper dall'essere assimilato alla categoria di *The Bloody Mutilators*, è comunque deludente. Il solo regista che viene in mente, capace di esplorare questa zona grigia tra l'arte e il porno esibizionismo, in modo perfino brillante, e di farlo più volte senza un solo passo falso, è il canadese David Cronenberg.

attraversando certe linee tabù. Se è corretta la mia idea dell'arte (essa dà più di quanto riceve), questo tipo di film ha un valore perché aiuta il pubblico a capire meglio quali sono i nostri tabù e le nostre paure, e perché questi ci mettono così a disagio.

Un buon esempio di questo secondo tipo di film dell'orrore è *La iena*, della Rko, liberamente adattato (molto liberamente) da un racconto di Robert Louis Stevenson e interpretato da Karloff e Lugosi. E, guarda caso, il film era prodotto dal nostro amico Val Lewton.

Come esempio artistico, *La iena* è uno dei migliori film degli anni Quaranta. E brilla anche come esempio di questo secondo «fine» artistico: l'attacco ai tabù.

Penso saremo tutti d'accordo sul fatto che una delle più grandi paure al mondo è la paura di morire; senza la buona vecchia morte il film horror sarebbe ben poco. Un corollario a tutto ciò è che esistono morti «buone» e morti «cattive»; la maggioranza di noi vorrebbe morire in pace nel proprio letto a ottant'anni (e preferibilmente dopo un buon pranzo, una bottiglia di ottimo vino³⁵ e una bella vita trascorsa), mentre ben pochi vorrebbero scoprire come ci si sente a essere lentamente schiacciati sotto un ponte da carrozziere mentre l'olio del motore ci gocciola lentamente sulla fronte.

Molti film horror traggono il loro miglior effetto da questa paura di una brutta morte (come in *L'abominevole dottor Phibes*, dove Phibes uccide le sue vittime una alla volta ispirandosi alle bibliche Piaghe d'Egitto: un po' antiquato, un trucco da fumetto di *Batman* dei giorni migliori). Come dimenticare il mortale binocolo di *Gli orrori del museo nero*, per esempio? Aveva spunzoni di dieci centimetri caricati a molla, così che quando la vittima se lo accostava agli occhi e cercava di mettere a fuoco...

Altri derivano il loro orrore semplicemente dalla morte stessa e dalla decomposizione che segue la morte. In una società in cui si dà così tanta importanza alle fragili proprietà della giovinezza, della salute e della bellezza (l'ultima, mi sembra, è molto spesso definita in base alle due precedenti), la morte e la decomposizione diventano inevitabilmente orribili, e dunque dei tabù. Se non ci credete, chiedetevi perché alle scuole medie vi portano a vedere la stazione di polizia, la stazione dei pompieri e il McDonald's più vicino e non vi accompagnano all'obitorio comunale: uno si immagina, e io lo faccio nei miei momenti più morbosi, l'obitorio e il McDonald's messi insieme; lo spettacolo della gitarella sarebbe naturalmente una visita al McCadavere.

No, la sala dei funerali è tabù. I becchini sono moderni sacerdoti, e operano le loro arcane magie di cosmesi e conservazione in stanze nelle quali non si può entrare. Chi lava i capelli del cadavere? Al caro estinto vengono tagliate le unghie delle mani e dei piedi? È vero che i morti sono messi nella bara senza scarpe? Chi li veste per la loro ultima esibizione nella camera ardente? Come viene riempito e nascosto un buco di proiettile? E i lividi degli strangolati, come vengono coperti?

Le risposte a queste domande sono a disposizione, ma non sono note a tutti.

³⁵ In italiano nel testo. (N.d.T.)

E se cercate di conoscere queste risposte, la gente penserà che siete un po' strano. Lo so; mentre stavo preparando un romanzo su un padre che tenta di riportare in vita il figlio, ho raccolto una catasta di libri di letteratura funeraria, e innumerevoli sguardi strani di gente che si chiedeva perché stessi leggendo *The Funeral: Vestige or Value?*

Questo non vuol dire che le persone non abbiano un certo occasionale interesse per ciò che sta dietro la porta chiusa nel seminterrato dell'obitorio, per ciò che traspira nei cimiteri dopo che i visitatori se ne sono andati... all'ombra della luna. *La iena* non è in realtà un racconto del soprannaturale, e neanche fu presentato in questo modo al pubblico; fu lanciato (come quel noto documentario degli anni Sessanta, *Mondo cane*) come un film che ci avrebbe portato «oltre lo steccato», oltre quella linea che segna il limite del territorio dei tabù.

CIMITERI PROFANATI, BAMBINI UCCISI PER DISSEZIONARNE I CORPI! era la scritta sulla locandina. REALTÀ IMPENSABILI E FATTI INCREDIBILI DEI GIORNI BUI DELLE PRIME RICERCHE CHIRURGICHE ESPOSTI NEL PIÙ ORIGINALE SCIOCCANTE RACCAPRICCIANTE FILM MAI PORTATO SULLO SCHERMO! (tutto questo scolpito su una pietra tombale).

Ma la locandina non si ferma qui, va avanti specificando dettagliatamente l'esatta dislocazione della linea del tabù e suggerendo che non tutti sono così coraggiosi da entrare in questa terra proibita: SE RIUSCITE A SOPPORTARLO, VEDRETE: TOMBE PROFANATE! BARE RUBATE! CORPI FATTI A PEZZI! OMICIDI A MEZZANOTTE! RICATTO DI CADAVERI! CACCIA AI MOSTRI! FOLLE VENDETTA! MISTERO MACABRO! E NON DITE CHE NON VE L'AVEVAMO DETTO.

Tutto questo possiede una specie di suono gentile e armonioso, vero?

2

Queste «aree di disagio» (sia quelle socio-politico-culturali sia quelle di una varietà più mitica, favolistica) hanno la tendenza a sovrapporsi, naturalmente: un buon film dell'orrore eserciterà pressione su tutti i punti possibili. *Il demone sotto la pelle*, per esempio, su un livello parla di promiscuità sessuale; su un altro livello chiede quanto ci piacerebbe che una sanguisuga saltasse fuori dalla buca per le lettere e ci si attaccasse in faccia. Certo non sono le stesse aree di disagio.

Ma siccome siamo sull'argomento della morte e della decomposizione, potremmo dare un'occhiata a una coppia di film in cui questa particolare area di disagio è stata ben usata. Il primo esempio, naturalmente, è *La notte dei morti viventi*, dove l'orrore delle scene finali è spinto fino a un punto in cui buona parte del pubblico trovò il film quasi insopportabile. Anche altri tabù sono infranti nel film: a un certo punto una bambina uccide la madre con una paletta da giardiniere... E poi comincia a mangiarla. Che ve ne pare, infrange dei tabù o no? Il film gira sempre intorno al suo punto d'inizio, e la parola chiave nel titolo non è «viventi» ma «morti».

Poco dopo l'inizio, la protagonista femminile, scampata per un pelo all'uccisione da parte di uno zombi nel cimitero dove lei e il fratello erano andati a portare i fiori sulla tomba della madre (il fratello non è così fortunato), si imbatte in una fattoria

abbandonata. Mentre la esplora, sente qualcosa gocciolare... gocciolare... gocciolare... Sale le scale, vede qualcosa, urla... E la macchina da presa fa la zoomata sulla faccia marcita di un cadavere, vecchio di settimane. È un momento scioccante, memorabile. Più avanti, un portavoce del governo dirà alla folla di persone in attesa, assediata, che anche se non gli piace, dovranno bruciare i loro morti; inzupparli di benzina e dargli fuoco. Più avanti, uno sceriffo locale esprime il nostro disagio per essere andati così oltre la linea dei tabù. Risponde alla domanda di un giornalista dicendo: «Ah, sono morti... sono tutti così sporchi...»

Il buon regista dell'orrore deve avere in testa, ben chiaro, dove sia la linea del tabù, se non vuole cadere in un'inconscia assurdità, e una comprensione istintiva di come siano le zone in prossimità della linea. George Romero, in *La notte dei morti viventi*, suona un gran numero di strumenti, e li suona da virtuoso. È stato detto molto sulla violenza grafica di questo film, ma uno dei momenti più terrificanti si ha verso la fine, quando riappare il fratello dell'eroina, con ancora i guanti da guida indosso, e si protende verso la sorella con l'idiota, implacabile ossessione del morto affamato. Il film è violento, e lo è anche il seguito, *Zombi*, ma la violenza ha la sua logica; e affermo che nel genere horror la logica va molto vicina a dimostrarsi moralità.

Il culmine dell'orrore in *Psycho* di Hitchcock si ha quando Vera Miles tocca quella sedia in cantina e la sedia si gira a rivelare finalmente la madre di Norman, un cadavere avvizzito e disseccato dal quale le orbite vuote ci fissano assenti. Non è solo morta; è stata impagliata come uno degli uccelli che decorano l'ufficio di Norman. L'entrata di Norman vestito da donna e truccato è quasi una delusione.

In *Il pozzo e il pendolo* della Aip si vede un'altra faccia della morte «brutta», forse la peggiore in assoluto. Vincent Price e i suoi uomini entrano in una tomba attraverso un muro, usando piccone e badile. Scoprono che la donna lì sepolta, sua moglie, era in effetti stata sepolta viva; per un momento la macchina da presa ci fa vedere la sua faccia torturata, congelata in un ghigno di terrore, gli occhi gonfi, le dita piegate ad artiglio, la pelle tirata e grigia. Dopo i film della Hairuner, questo diventa il momento più importante nella cinematografia horror del dopo anni Sessanta, perché mostra il ritorno a uno sforzo rivolto a terrorizzare il pubblico... E la volontà di usare ogni mezzo per riuscirci.

Ci sono migliaia di esempi. Nessun film sui vampiri può essere completo senza avventurarsi tra le tombe e senza lo scricchiolio di una di esse che si solleva. Il deludente remake di *Dracula* di John Badham ha pochi momenti interessanti, ma è bella la scena in cui Van Helsing (Laurence Olivier) scopre che la tomba di sua figlia Mina è vuota... E sul fondo c'è un'apertura che porta in profondità, sotto terra.³⁶ Siamo in Inghilterra, in terra di miniere, e ci dicono che la collina sulla quale sorge il cimitero è bucata da molti vecchi tunnel. Van Helsing comincia a scendere, e si

³⁶ La *figlia* di Van Helsing? Vi sento chiedere con giustificabile sgomento. Sì. I lettori che conoscono il romanzo di Stoker vedranno che il film di Badham (e l'opera teatrale da cui è tratto) è ben diverso dal romanzo. Questi cambi di trama e di relazioni sembrano funzionare, in termini di logica interna della storia, ma perché apportarli? I cambiamenti non fanno dire a Badham niente di nuovo sul Conte o sul mito dei vampiri in generale, e secondo me non c'era alcuna ragione di apportarli. Come troppo spesso si deve dire, «è l'industria dello spettacolo».

assiste al più bel passaggio del film: raccapricciante, claustrofobico, ci fa ricordare quel classico racconto di Henry Kuttner, *I ratti del cimitero*. Van Helsing si ferma per un attimo a una polla sotterranea e dietro di lui si leva la voce di sua figlia, che gli chiede un bacio. I suoi occhi brillano innaturalmente, ed è ancora vestita con gli abiti del funerale. La sua carne si è mutata, ora sembra verde e sta lì, barcollando, in quel passaggio sotterraneo come qualcosa uscito da un dipinto dell'Apocalisse. In questo momento Badham non ci ha solo chiesto di attraversare con lui la linea del tabù; ci ha letteralmente spinti oltre, tra le braccia di quel cadavere mezzo decomposto, un cadavere ancora più orribile perché in vita corrispondeva ai convenzionali standard americani di bellezza: gioventù e salute. È solo un momento, e nel film non ci sono altri momenti paragonabili, ma finché dura, è un bell'effetto.

3

«Tu non leggerai la Bibbia per la sua prosa», dice W.H. Auden in uno dei suoi momenti migliori e spero di riuscire a evitare questo tipo di difetto nella nostra piccola informale discussione sui film horror. Nelle prossime pagine, vorrei parlare di diversi gruppi di film del periodo 1950-1980, concentrando l'attenzione su alcuni dei nodi tematici già discussi. Parleremo dei film che nel loro significato sembrano rifarsi alle nostre paure più concrete (sociali, economiche, culturali, politiche), e poi di quelli che sembrano esprimere paure universali che attraversano tutte le culture, cambiando solo di poco da un luogo a un altro. Ancora più avanti esamineremo alcuni libri e storie più o meno allo stesso modo... ma spero di poter andare avanti da quel punto in poi, e apprezzare qualcuno dei libri e dei film di questo meraviglioso genere solo per loro stessi, per ciò che sono anziché per ciò che fanno. Non cercheremo di operare l'oca per vedere come fa a fare le uova d'oro (un crimine chirurgico che si può attribuire a ogni professore di liceo o universitario di lettere che vi ha fatto venire sonno in classe), o di leggere la Bibbia per la sua prosa.

L'analisi è un ottimo strumento in materia di valutazione intellettuale, ma se comincio a parlare dell'ethos culturale di Roger Corman o delle implicazioni sociali di *The Day Mars Invaded the Earth*, avete il permesso di infilare questo libro nella cassetta delle lettere, rimandarlo all'editore e chiedere indietro i soldi. In altre parole, quando la merda diventa troppo alta, preferisco abbandonare il campo piuttosto che esibirmi come un professore di lettere e mettermi degli stivaloni da pescatore.

Andiamo avanti.

4

Ci sono molti punti da cui cominciare la nostra discussione sulle paure «reali», ma, per divertirvi, cominciamo con qualcosa di abbastanza inconsueto: il film horror inteso come incubo economico.

La narrativa di storie dell'orrore per così dire economiche è piuttosto vasta, anche se ben poche sono soprannaturali; mi vengono in mente *Il crack del '79*, *The Money*

Wolves, *The Big Company Look*, e lo splendido romanzo di Frank Norris, *Una storia di San Francisco*. Ma qui voglio parlare di un solo film, *Amityville Horror*. Possono essercene altri, ma credo che questo esempio servirà a illustrare un'altra idea: che il genere horror è estremamente flessibile, estremamente adattabile, estremamente utile; l'autore o il regista possono usarlo come un piede di porco per scardinare porte chiuse, o come un piccolo grimaldello per aprire le serrature. Perciò il genere può essere usato per aprire quasi ogni gabbia e liberare le paure che vi stanno dentro, e *Amityville Horror* è un esempio perfetto.

Può anche esserci qualcuno, in certe lande desolate dell'America, che non sa che il film, con James Brolin e Margot Kidder, è basato su una storia vera (raccontata nel libro omonimo scritto da Jay Anson). Si dice, almeno, che si basi su una storia vera, perché sin dalla pubblicazione del libro si levarono grida di «imbroglio» da parte dei giornali, e queste proteste si rinnovarono all'uscita del film, che fu stroncato dalla quasi totalità dei critici. Nonostante le critiche, *Amityville Horror* diventò tranquillamente uno dei migliori incassi della stagione 1979.

Se per voi è lo stesso, non andrei subito alla validità o meno della storia, anche se al riguardo ho delle idee ben precise. Nel contesto della nostra discussione, non conta molto che la casa dei Lutz fosse infestata davvero o che fosse tutto un imbroglio. Dopotutto, ogni film è opera di pura finzione, anche quelli basati su storie vere. L'ottima versione cinematografica del romanzo *Il campo di cipolle* di Joseph Wambaugh comincia con un titolo che dice semplicemente: «Questa è una storia vera», ma non è così; il medium stesso rende tutto finto, inventato, e questo non si può impedire. Sappiamo che un ufficiale di polizia fu ucciso davvero in quel campo di cipolle, si chiamava Ian Campbell, e sappiamo che il suo compagno, Karl Hettinger, scappò; se ci sono dei dubbi, basta andare in biblioteca e scorrere gli articoli dei giornali sullo schermo del lettore di microfilm. Si possono guardare le fotografie del cadavere di Campbell scattate dalla polizia; parlare con i testimoni. Eppure sappiamo che non c'erano macchine da presa in azione, quando due balordi ammazzarono Ian Campbell, e non c'erano macchine da presa quando Hettinger cominciò a rubare cose dai supermercati e a portarle via. I film producono finzione proprio come l'acqua che bolle emette il vapore... O come i film dell'orrore producono arte.

Se dovessimo parlare del libro *Orrore ad Amityville* (non lo faremo, potete rilassarvi), sarebbe importante decidere prima se si tratta di un'opera di invenzione o no. Ma riguardo al film, non importa, è comunque finzione.

Quindi vediamo *Amityville Horror* solo come una storia, non modificata dalla «verità» o dalla «finzione». È semplice e diretta, come la maggior parte dei film dell'orrore. I Lutz, una giovane coppia sposata con due o tre bambini (Cathy Lutz viene da un matrimonio precedente) compra una casa ad Amityville. Prima che la acquistassero, un giovane aveva assassinato la sua famiglia eseguendo gli ordini delle «voci». Per questo, i Lutz pagano poco. Ma scoprono ben presto che, anche alla metà del prezzo, non sarebbe stata un affare, perché la casa è infestata. Le manifestazioni includono robbaccia nera che esce ribollendo dai cessi (e prima della fine, colerà dalle pareti e giù per le scale), una stanza piena di mosche, una sedia a dondolo che

dondola da sola, e qualcosa in cantina che fa scavare il cane contro il muro, senza smettere mai. Una finestra cade sulle dita del bambino. La bambina si fa un «amichetto invisibile» che sembra esserci davvero. Degli occhi brillano fuori della finestra alle tre del mattino. E così via.

Peggio ancora, dal punto di vista del pubblico, Lutz stesso (James Brolin) sembra perdere ogni interesse per sua moglie (Margot Kidder) e comincia a sviluppare una significativa relazione con la sua ascia. Prima della fine siamo inevitabilmente portati alla conclusione che stia preparandosi a qualcosa di più che tagliare la legna.

Probabilmente è poco elegante, per uno scrittore, ritrattare una cosa che ha detto, ma devo farlo. Nel 1979 scrissi un articolo sui film per *Rolling Stone*, e ora penso di essere stato troppo duro con *Amityville* in quel pezzo. La definii una storia stupida, e lo è; dissi che era semplicistica e trasparente, ed è vero anche questo (David Chute, critico cinematografico del *Boston Phoenix*, lo ribattezzò molto azzecatamente *Il nonsense di Amityville*), ma questi scherzi non colgono il punto, e in quanto appassionato di horror da tutta una vita, avrei dovuto accorgermene. Stupido, semplicistico e trasparente sono anche parole adattissime a descrivere il racconto dell'Uncino, ma questo non cambia il fatto che la storia sia un classico nel suo genere, e dura da tempo: quelle parole forse aiutano molto a capire perché è un classico nel suo genere.

Tolti gli elementi di distrazione (una suora che vomita, Rod Steiger che recita con enfasi e senza vergogna la parte di un prete che scopre il diavolo dopo quarant'anni con la tonaca, e Margot Kidder che fa ginnastica in mutandine e una sola calza bianca), *Amityville Horror* è un perfetto esempio di «storia da raccontare intorno al fuoco». Tutto quello che il narratore deve fare è tenere in ordine il catalogo degli eventi inspiegabili, cosicché il disagio salga e diventi vera paura. A patto di aggiungere il lievito al momento giusto e di mescolarlo agli altri ingredienti, tutti alla giusta temperatura.

Non credo di aver capito quanto andava bene il film su questo livello finché non lo vidi per la seconda volta in un piccolo cinema del Maine occidentale. Poche risate, nessun fischio... E neanche molte urla. Il pubblico sembrava non solo guardare il film, sembrava studiarlo. Sedevano in un silenzio assorto e accettavano tutto. Quando alla fine si accesero le luci, vidi che era un pubblico molto più anziano di quello che ero abituato a vedere alle proiezioni horror, in media tra i trentotto e i quarantadue. E avevano la faccia illuminata, c'era un'eccitazione, un brillio. Uscendo, discutevano animatamente. Fu questa reazione – che mi pareva assai singolare, considerando ciò che offriva il film – a farmi pensare che era giusto rivalutarlo.

Per due ragioni: primo, *Amityville Horror* fa sì che la gente si avvicini all'ignoto in modo semplice, non complicato; riesce a far questo come altre «mode» erano riuscite prima, cominciando dalla voga delle reincarnazioni e ipnosi che seguirono il film *La vita oltre la vita* e continuarono con le storie di dischi volanti negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta; *La vita oltre la vita* di Raymond Moody; e un vivace interesse per facoltà come la telepatia, la precognizione e le varie, colorite affermazioni di *A scuola dallo stregone* di Castaneda. La semplicità può non avere sempre un grande valore artistico, ma ha spesso l'impatto più forte su menti con poca capacità di

immaginazione e su menti in cui l'immaginazione sia stata poco esercitata. *Amityville Horror* è la storia primaria delle case stregate... E le case stregate sono un concetto nel quale si sono imbattute di sicuro, una volta o l'altra, anche le menti più tarde, se non altro intorno a un fuoco, da bambini.

Prima di passare al secondo punto (e prometto di non insistere con *Amityville Horror*), diamo un'occhiata a un brano di una critica a un film horror del 1974, *Fase IV - distruzione Terra*. Era un modesto film della Paramount con Nigel Davenport e Michael Murphy. Raccontava di come le formiche si fossero impadronite del mondo dopo che una potente emissione di radiazioni solari le aveva rese intelligenti, un'idea forse ispirata dal racconto *Quoziente 1000* dello scrittore di fantascienza Paul Anderson, poi incrociato con il film *Assalto alla Terra* del 1954. Sia *Assalto alla Terra* sia *Fase IV* sono tutti e due ambientati nel deserto, anche se il primo si trasferisce nelle fogne di Los Angeles per il suo clamoroso finale. Va aggiunto che, a parte la stessa ambientazione, i due film sono lontani milioni di miglia per quanto riguarda il tono e il carattere. La critica di *Fase IV* che voglio citare era scritta da Paul Roen e pubblicata sul numero 24 di *Castle of Frankenstein*.

È incoraggiante sapere che Saul Bass, il fantasioso artista grafico che ha ideato i titoli di testa dei tre migliori thriller di Hitchcock, si è ora dato a dirigere film di suspense. La sua prima impresa è *Fase IV*, un misto tra la fantascienza degli anni Cinquanta e le storie di sopravvissuti a disastri ecologici degli anni Settanta... Non sempre la storia è sviluppata con logica e coerenza, ma *Fase IV* rimane comunque un esempio di suspense. È una delizia guardare Davenport; il suo freddo distacco si sgretola pian piano, mentre il suo mellifluido accento inglese rimane sempre solenne... Le scene di Bass sono sofisticate come ci si attendeva, anche se spesso presentano colori troppo vivi il verde e l'ambra predominano infatti nella pellicola.

Erano queste le critiche più sofisticate che era lecito attendersi da *Castle of Frankenstein*, la migliore rivista di mostri e l'unica a morire troppo presto. La critica ci dice che questo film è in diretto contrasto con *Amityville Horror*. Le formiche non sono neanche grandi, sono solo delle piccole bastarde che hanno deciso di unirsi. Il film non andò benissimo ai botteghini e riuscì a vederlo in un drive-in solo nel 1976, come riempitivo del programma della serata affiancato a una pellicola che gli era di molto inferiore.

I veri appassionati di horror sviluppano la stessa forma di sofisticazione di un cultore del balletto; si desidera la profondità e l'intreccio propri del genere. L'orecchio si sviluppa come l'occhio, e il suono della qualità non manca mai di farsi udire dall'orecchio allenato. Esiste il cristallo Waterford, che risuona delicatamente se toccato, anche se può sembrare massiccio a prima vista, e ci sono i bicchieri con i Flintstone. Si può bere il Dom Perignon da tutti e due, ma c'è una bella differenza.

Comunque, *Fase IV* andò male al botteghino perché tutti i non appassionati, quelli che non riescono a sospendere l'incredulità, non vedono accadere molto. Non ci sono «grandi momenti», come quando Linda Blair vomita zuppa di piselli in faccia a Max

Von Sydow in *L'esorcista*... o James Brolin sogna di fare la sua famiglia a pezzi con un'ascia in *Amityville Horror*. Ma, come scrive Roen, chi ama il genuino cristallo Waterford del nostro genere (e non ce n'è abbastanza... ma poi, non c'è mai abbastanza qualità in ogni campo, vero?) troverà che in *Fase IV* accadono molte cose: c'è il suono delicato della vera qualità, lo si sente, dalla musica alle strane silenziose viste del deserto, alla tecnica di ripresa molto fluida di Bass, alla quieta distaccata narrazione di Michael Murphy. L'orecchio rileva quel suono tintinnante... E il cuore risponde.

Tutto questo per dire che valgono anche i contrari. L'orecchio abituato alla «buona» musica (per esempio alle decorose arie della musica da camera) può udire solo una cacofonia se gli si fa sentire un violino di campagna... ma è anche questa musica «buona». Il fatto è che gli appassionati di cinema, e quelli di horror in particolare, possono trovare facile, troppo facile, passare sopra al crudo fascino di un film come *Amityville Horror* dopo aver visto pellicole come *Repulsion*, *Fantasma*, *Fahrenheit 451* (che a qualcuno sarà pure sembrato fantascienza, ma è comunque un incubo per il lettore), o *Fase IV*. Per apprezzare davvero l'horror, ci vuole anche il gusto della spazzatura... È un'idea che svilupperemo nel prossimo capitolo. Basterà dire ora che lo spettatore perde a suo rischio il gusto per la robaccia, e quando sento dire che a New York il pubblico ride a un film dell'orrore, corro a vederlo. Spesso rimango deluso, ma ogni tanto ascolto dell'ottima musica di campagna, mangio del pollo fritto e mi eccito tanto da lanciarmi in metafore, come adesso.

Tutto questo ci riporta al vero meccanismo di *Amityville Horror* e alla ragione per cui funziona così bene: il significato del film è quello dell'inquietudine economica e il regista Stuart Rosenberg batte costantemente su quel tasto. Per i suoi tempi (inflazione al 18%, affitti stratosferici, benzina a un dollaro e quaranta al gallone) *Amityville Horror*, come del resto *L'esorcista*, non sarebbe potuto uscire in un momento migliore.

Questo viene fuori con molta chiarezza nella scena che costituisce l'unico momento di vero e onesto dramma; una breve vignetta che si apre un varco tra le nuvole di sdolcinatezza come un raggio di sole in un pomeriggio uggioso. La famiglia Lutz si prepara per andare al matrimonio del fratello minore di Cathy Lutz (che non sembra avere più di diciotto anni, nel film). Sono naturalmente nella casa. Il fratello minore ha perso i millecinquecento dollari che deve all'uomo che ha portato i rinfreschi, ed è comprensibilmente in preda al panico e all'imbarazzo.

Brolin dice che gli darà un assegno, e lo fa, e più avanti riesce anche a convincere il ristoratore furioso, che si era accordato per «soldi sull'unghia», con un litigio sussurrato mentre al piano di sopra va avanti la festa di nozze. Dopo il ricevimento, Lutz mette sottosopra il salotto della casa per cercare il denaro perso, ora diventato suo, che rappresenta anche l'unica risorsa per coprire l'assegno che ha dato al ristoratore. L'assegno di Brolin potrebbe anche non essere del tutto scoperto, ma nei suoi occhi incavati e cerchiati vediamo che in realtà, proprio come il suo sfortunato cognato, lui quei soldi non li aveva. È un uomo sull'orlo di un disastro finanziario. L'unica traccia è sotto il divano: una fascetta della banca con su stampato \$ 500. E sta lì sul tappeto, beffardamente vuota. «Dov'è?» urla Brolin, e la sua voce trema di

rabbia, frustrazione e paura. In quel momento si sente il tintinnare chiaro e puro del cristallo Waterford, o, se preferite, la frase di pura musica in un film altrimenti fatto di chiasso.

Tutto ciò che *Amityville Horror* fa bene è riassunto in questa scena. Le sue implicazioni vanno a toccare il più ovvio effetto della Casa Stregata, e anche l'unico che sembra empiricamente innegabile: a poco a poco l'edificio sta portando la famiglia Lutz alla rovina finanziaria. Il film avrebbe potuto intitolarsi anche *L'orrore del conto in banca che si squaglia*. È la conseguenza più prosaica dell'inizio di molte storie di case stregate. «È in vendita per una sciocchezza», dice l'agente immobiliare con un bel sorriso da esperto. «Dicono che sia stregata».

La casa che i Lutz decidono di comprare è davvero in vendita per una sciocchezza (e c'è un altro buon momento, troppo corto, quando Cathy dice a suo marito che lei sarà la prima nella sua grande famiglia cattolica a possedere la casa in cui vive. «Siamo sempre stati in affitto», dice), ma finisce per costargli troppo cara. Alla fine, la casa sembra letteralmente andare in pezzi. Le finestre si schiantano, robaccia nera comincia a stillare dalle pareti, le scale della cantina franano... E comunque non viene da chiedersi se la famiglia Lutz ne uscirà viva, ma piuttosto se erano in regola con l'assicurazione sulla casa.

È il film adatto per tutte le donne che si siano disperate davanti a un bagno intasato o alla macchia d'umidità sul soffitto causata dalla doccia del piano di sopra; è il film per tutti gli uomini che abbiano dovuto vedere le grondaie cadute per il peso della neve, per tutti quei bambini che si siano chiusi le dita in una porta o in una finestra e abbiano pensato che fosse colpa della porta o della finestra. Nell'orrore, *Amityville* è scadente. Lo è anche la birra, ma almeno con quella ci si può ubriacare.

«Pensa a tutte quelle fatture», sospirò a un certo punto una donna che sedeva dietro di me. Credo che la ragione principale per cui la gente è andata a vedere il film è che *Amityville Horror*, al di là della sua veste di storia di fantasmi, è in realtà una specie di massacro finanziario.

Pensate a tutte le fatture, davvero.

5

Ora, il film dell'orrore inteso come polemica politica.

Abbiamo già menzionato una coppia di film di questo tipo: *La Terra contro i dischi volanti* e la versione di Siegel di *L'invasione degli ultracorpi*, tutti e due degli anni Cinquanta. I film migliori di questo sottogenere per così dire politico sembrano venire da quel periodo, anche se potremmo averne uno altrettanto buono apparso in seguito: *Changeling*, della primavera 1980, è una strana mistura di fantasmi e Watergate.

Se i film rappresentano i sogni della cultura di massa (un grande critico ha definito l'atto di guardare un film come «sognare a occhi aperti») e se i film dell'orrore sono gli incubi della cultura di massa, allora molti di questi horror degli anni Cinquanta

esprimono il venire a patti dell'America con la possibilità di una distruzione nucleare a causa di differenze politiche.

Dovremmo eliminare dalla nostra analisi i film horror di quel periodo che nascono dalle paure legate alla tecnologia (sono tra questi tutti i film degli «insetti giganti»), e anche le pellicole di «battaglia nucleare» come *A prova di errore* e *Il giorno dopo la fine del mondo* di Ray Milland, a tratti interessante. Questi film non sono politici nel senso in cui *L'invasione degli ultracorpi* di Siegel era politico; in quel film si poteva immaginare a ogni angolo il nemico politico di nostra scelta, simbolizzato da quei maligni baccelli venuti dallo spazio. I film di horror politico del periodo che tratteremo cominciano con *La «cosa» da un altro mondo* (1951), diretto da Christian Nyby e prodotto da Howard Hawks (che, si sospetta, mise lo zampino anche nella regia). Gli attori erano Margaret Sheridan, Kenneth Tobey e James Amess nel ruolo della carota umanoide assetata di sangue venuta dal pianeta X.

In breve: un accampamento polare di soldati e scienziati scopre un forte campo magnetico emanato da un'area in cui di recente è caduta una meteora; il campo è così forte da mandare in tilt tutti i loro apparecchi di rilevamento. In più, una macchina fotografica congegnata per essere azionata dal rialzo improvviso del tasso di radiazioni ha scattato delle fotografie di un oggetto che si alza, si abbassa e vira ad alta velocità: un comportamento ben strano per una meteora.

Sul posto viene inviata una spedizione, che scopre un disco volante sepolto nel ghiaccio. Il disco, incandescente al momento dell'impatto, aveva fuso un varco nel ghiaccio, che poi si era risolidificato, lasciando in superficie solo la pinna di coda (salvando così al film la spesa di una ricostruzione del disco). I soldati, che durante tutto il film dimostrano ben poca intelligenza, distruggono prontamente la nave spaziale cercando di sciogliere il ghiaccio intorno con la termite.

Tuttavia il suo occupante (Amess) si salva e viene portato al campo racchiuso in un blocco di ghiaccio. Lo mettono in una rimessa, guardato a vista. Una delle guardie è così impaurita dall'aspetto di quella Cosa, che per non vederla gli getta sopra una coperta. Che sfortuna! Ovviamente la sua buona stella deve essersi nascosta, il suo bioritmo dev'essere sfavorevole, i suoi poli magnetici mentali temporaneamente invertiti. Gli ha messo sopra una coperta elettrica, e il ghiaccio comincia subito a fondersi miracolosamente. La Cosa scappa e comincia il divertimento.

Il quale divertimento finisce sessanta minuti dopo, quando la creatura viene arrostita al sangue su una specie di pedana elettrificata costruita dagli scienziati. Un giornalista presente racconta a un mondo grato la prima vittoria della razza umana sugli invasori spaziali, e il film finisce come *Fluidio mortale* sette anni dopo, non con la parola FINE, ma con un punto interrogativo.

La «cosa» è un piccolo film (Carlos Clarens, in *An Illustrated History of the Horror Film*, lo definisce molto appropriatamente «intimo») fatto con un budget modesto e ovviamente realizzato in teatro di posa come *Il bacio della pantera* di Lewton. E, come *Alien* venticinque anni dopo, arriva all'effetto usando sentimenti di claustrofobia e xenofobia, che in genere teniamo da parte per i film con significati

mitici, «favolistici»,³⁷ ma come ho già detto, i migliori film horror cercheranno di colpirci su diversi livelli, e *La «cosa»* lavora anche su un livello politico. Ha molto da dire sulle teste d'uovo (e sui progressisti; nei primi anni Cinquanta erano visti allo stesso modo) che si macchiavano del crimine di sentirsi in pace e soddisfatti.

La presenza di Kenneth Tobey e della sua pattuglia di soldati dà al film una patina militarista, e perciò politica. Mai ci è data l'illusione che la base sia stata costruita solo per le teste d'uovo, che studiano cose inutili come l'aurora boreale e la formazione dei ghiacciai. No, questa base sta anche spendendo i soldi dei contribuenti per altre cose: fa parte della Prima Linea di Difesa, dell'America che Vigila Senza Sosta eccetera eccetera. Per quanto riguarda il comando della base, gli scienziati sono agli ordini di Tobey. Dopotutto, sussurra il film al pubblico, sappiamo come sono fatte queste teste d'uovo, vero? Piene come sono di grandi idee, non valgono molto in una situazione in cui è richiesto un uomo pratico. In realtà è proprio questo il messaggio del film a guardar bene. Cioè che quelle stesse idee grandiose non li rendono più responsabili di un bambino che giochi con i fiammiferi. Faranno anche grandi cose con i loro microscopi e telescopi, ma ci vuole un uomo come Kenneth Tobey per capire il concetto dell'America che Vigila Senza Sosta eccetera eccetera.

La «cosa» è il primo film degli anni Cinquanta a mostrarci lo scienziato nel ruolo del Pacificatore, quella creatura che per ragioni vili o malintese aprirebbe le porte del Giardino dell'Eden e lascerebbe entrare tutti i mali (all'opposto per così dire di quegli Scienziati Pazzi degli anni Trenta che morivano dalla voglia di aprire il vaso di Pandora e lasciar uscire tutti i demoni: è una differenza significativa, ma alla fine i risultati sono gli stessi). Il fatto che gli scienziati fossero costantemente denigrati nei film di horror tecnologico degli anni Cinquanta (un decennio in cui sembrava che interi eserciti di uomini e donne in camice bianco dovessero essere messi alla porta) non deve sorprenderci se ricordiamo che fu proprio la scienza a consentire che la bomba atomica arrivasse nel Giardino dell'Eden, prima come tale, poi come arma da montare sui missili. L'uomo e la donna medi, in quegli spettrali otto o nove anni che seguirono la resa del Giappone, avevano sentimenti schizoidi nei confronti della scienza e degli scienziati: riconoscevano di averne bisogno ma allo stesso tempo odiavano le cose da loro create. Da una parte c'era il loro amico, quel ragazzino pulito e attivo, Reddy Kilowatt; dall'altra, poco prima di vedere *La «cosa»*, veniva proiettato un cinegiornale dell'esercito che mostrava una cittadina *proprio come la nostra* che veniva vaporizzata da un'esplosione nucleare.

Robert Cornthwaite è lo Scienziato Pacificatore in *La «cosa»*, ed è dalle sue labbra che udiamo il primo verso di un salmo con il quale ha avuto a che fare ogni spettatore cresciuto negli anni Cinquanta e Sessanta: «Dobbiamo salvare questa creatura per la scienza»; il secondo verso è: «Se viene da una società più avanzata della nostra deve venire in pace. Se solo potessimo comunicare con lei e scoprire quello che vuole».

³⁷ C'è chi direbbe che i sentimenti xenofobici siano politici in sé, e potremmo parlarne anche ora. Preferirei però trattarli come sentimenti universali, ed escluderli, almeno per ora, dal tipo di propaganda subliminale di cui stiamo trattando.

Cornthwaite intende dire che solo gli scienziati sono capaci di studiare questa creatura venuta da un altro mondo, ed essa dev'essere studiata; dev'essere capita; dobbiamo capire cosa spinge i suoi razzi. Il fatto che finora la creatura abbia mostrato solo istinti omicidi non conta, non conta che abbia fatto fuori una coppia di cani da slitta (perdendo nel frattempo una mano che comunque le ricresce subito) e si sia cibata di sangue invece che di fertilizzanti.

Vicino alla conclusione del film Cornthwaite è portato via per due volte dai soldati, ma alla fine si divincola e affronta la creatura a braccia aperte e mani vuote. La prega di comunicare con lui e di capire che non vuole farle del male. La creatura lo fissa per un lungo, intenso momento... e poi lo getta da parte senza dargli importanza, come voi e io potremmo scacciare una zanzara. Segue l'arrostimento al sangue sulla pedana elettrificata.

Ora, io sono uno scrittore, e non comincerò a insegnarvi la storia (sarebbe come insegnare alla nonna a succhiare un uovo), dirò solo che gli americani erano, in quei giorni, più paranoici che mai sull'idea di «pacificazione». La dolorosa umiliazione di Neville Chamberlain, il salvarsi quasi miracoloso dell'Inghilterra all'inizio della guerra hitleriana, erano ancora negli occhi di molti americani, e a ragione. Erano eventi accaduti solo dodici anni prima dell'uscita di *La «cosa»*, e anche gli americani che nel 1951 avevano ventun anni se lo ricordavano molto bene. La morale era semplice: questa pacificazione non funziona; bisogna colpirli se stanno in piedi e sparargli se scappano. Altrimenti saranno loro a prendere te, un pezzo alla volta (e nel caso di *La «cosa»*, era vero alla lettera). La lezione di Chamberlain agli americani dei primi anni Cinquanta fu che non può esserci pace a ogni costo, e mai pacificazione. Anche se l'intervento poliziesco in Corea avrebbe segnato l'inizio della fine per questa idea, nel 1951 il concetto dell'America come gendarme del mondo (una specie di Clancy internazionale che ringhia ai delinquenti geopolitici come la Corea del Nord: «Che cosa credi di fare, ragazzo?») era ancora molto seguito, e senza dubbio molti americani vedevano quest'idea in termini ancora più forti: gli Stati Uniti non dovevano essere solo i poliziotti, ma i pistoleri del mondo libero, una specie di ranger del Texas che si era fatto largo nel 1941 nel saloon della politica euroasiatica, e aveva sistemato tutto in appena tre anni e mezzo.

Insomma, in *La «cosa»* arriva il momento in cui Cornthwaite fronteggia la creatura ed è spinto via con rudezza. È un momento puramente politico e il pubblico applaude con entusiasmo, pochi momenti dopo, la distruzione della creatura. Nel confronto tra Cornthwaite e il gigantesco Amess c'è un sottinteso che allude a Chamberlain e Hitler; nella distruzione della creatura da parte di Tobey e dei suoi soldati, il pubblico potrebbe aver visto (e applaudito) la veloce, decisa eliminazione del loro cattivo preferito geopolitico: forse la Corea del Nord, più probabilmente i maledetti russi, che avevano sostituito rapidamente Hitler nel ruolo del cattivo.

Se tutto questo vi sembra un fardello troppo gravoso per un filmetto come *La «cosa»*, vi prego di ricordare che i punti di vista di un uomo nascono dagli eventi ai quali assiste, e che le sue idee politiche scaturiscono dai punti di vista. Sto dicendo che, data l'atmosfera politica di quei giorni e i catastrofici eventi mondiali avvenuti solo pochi anni prima, il punto di vista del film è quasi preordinato. Cosa fare di una

carota assetata di sangue venuta dallo spazio? Facile. La colpisci se sta in piedi e le spari se scappa. E se sei uno scienziato pacificatore come Robert Cornthwaite (con una striscia gialla sulla schiena come quelle dell'autostrada, sussurra questa similitudine), vieni semplicemente travolto.

Carlos Clarens fa notare quanto sia evidente la somiglianza tra la creatura di questo film e il *Frankenstein* della Universal di vent'anni prima, ma non dobbiamo sorprenderci; ormai questa carta dei Tarocchi dovrebbe esserci familiare, e se non lo fosse, è il titolo a informarci che siamo di fronte alla Cosa Senza Nome. Gli spettatori odierni saranno piuttosto sorpresi che una creatura così intelligente da conquistare lo spazio venga presentata nel film come un vero mostro (al contrario, tanto per dirne una, degli spaziali di *La Terra contro i dischi volanti*, che parlano inglese con un particolare gorgheggio, ma con la scelta grammaticale di un oxfordiano, la Cosa di Hawks grugnisce come un maiale se gli si strofina il dorso con una spazzola di fili di ferro). Ci si chiede cosa sia venuta a fare sulla Terra. Sospetto che si sia persa per strada e che il suo piano originale fosse quello di seminare tutto il Nebraska o forse il delta del Nilo con tanti pezzettini di se stessa. Pensate: una forza d'invasione cresciuta *in loco* (vi uccideranno se ve li trovate davanti, ma a fumarli... oooh, i colori!).

Eppure anche questa non è una sciocchezza se ritorniamo con la mente a quei tempi. La gente vedeva Hitler e Stalin come creature in possesso di una certa, bassa astuzia animale... dopotutto Hitler fu il primo a usare il cacciabombardiere e i missili offensivi. Ma erano animali, e blateravano idee politiche che erano poco più che grugniti. Hitler grugniva in tedesco, Stalin in russo, ma un grugnito rimane un grugnito. E forse la creatura di *La «cosa»* sta dicendo qualcosa di perfettamente inoffensivo – «La gente del mio sistema solare vuol sapere se la carta per l'uscita gratis dalla prigione può essere venduta a un altro giocatore», forse – ma sembra un'altra cosa. Una cosa cattiva.

Per contrasto, considerate l'altra parte del telescopio. I figli della Seconda guerra mondiale produssero *La «cosa»*; ventisei anni dopo, un figlio del Vietnam e della Love Generation, Steven Spielberg, ci fornisce un perfetto contrappeso a *La «cosa»* con un film intitolato *Incontri ravvicinati del terzo tipo*. Nel 1951 la sentinella (quella che ha messo una coperta elettrica sul blocco di ghiaccio in cui era imprigionata la Cosa, ricorderete) scarica la sua automatica sull'alieno quando lo vede avvicinarsi; nel 1977 un vecchio alza un cartello che dice FERMATEVI E SIATE AMICI. A metà tra i due estremi, John Foster Dulles si è evoluto in Henry Kissinger e la pugnace politica del confronto è diventata la distensione.

In *La «cosa»*, Kenneth Tobey costruisce una pedana elettrificata per uccidere la creatura; in *Incontri ravvicinati*, Richard Dreyfuss erige in salotto una replica della Torre del Diavolo, il luogo di atterraggio degli alieni. E sarebbe felice, ci si immagina, di correre là a piazzare le luci per l'atterraggio. La Cosa è un brutto gigantesco, le creature delle stelle del film di Spielberg sono piccole, delicate, infantili. Non parlano, ma la loro nave suona incantevoli toni armonici, la musica delle sfere, si pensa. E Dreyfuss, lontanissimo dal pensare di uccidere questi emissari venuti dallo spazio, va via con loro.

Non sto dicendo che Spielberg sia o pensi di essere un membro della Love Generation solo perché arrivò all'università mentre gli studenti mettevano margherite nelle canne degli M-1 e Hendrix e la Joplin suonavano al Fillmore West. E neanche voglio dire che Howard Hawks, Christian Nyby, Charles Lederer (che scrisse la sceneggiatura di *La «cosa»*) o John W. Campbell (che scrisse il racconto da cui fu tratto il film) combatterono sulla spiaggia di Anzio o aiutarono ad alzare la bandiera a stelle e strisce su Iwo Jima. Ma sono gli eventi a determinare i punti di vista e i punti di vista determinano la politica, e *Incontri ravvicinati* mi sembra un film tanto preordinato quanto *La «cosa»*. Possiamo capire che la tesi del «lasciamo fare ai militari» era perfettamente accettabile nel 1951, perché i militari si erano presi cura così bene dei giapponesi e dei nazisti durante *The Big One*, come diceva il Duca John Wayne, e si può anche capire l'idea del «non lasciamo fare ai militari» del film *Incontri ravvicinati*, altrettanto accettabile nel 1977, dopo la riuscita meno che eccezionale dei militari in Vietnam o persino nel 1980 (quando *Incontri ravvicinati* uscì di nuovo nelle sale con l'aggiunta di altre scene), l'anno in cui i soldati americani persero la battaglia con gli iraniani per gli ostaggi, dopo un blitz fallito per guasti tecnici.

I film dell'orrore politici non sono molti, ma me ne vengono in mente altri. Quelli del genere «falco», come *La «cosa»*, in genere esaltano le virtù dello stato d'allerta e deplorano i vizi del lassismo, e derivano gran parte del loro horror dal disegnare una società politicamente antitetica alla nostra eppure in possesso di un grande potere, tecnologico o magico che sia; come ha detto Arthur C. Clarke, a un certo punto non vi è più differenza tra i due. All'inizio dell'adattamento cinematografico che George Pal scrisse di *La guerra dei mondi* c'è un momento meraviglioso quando tre uomini, uno dei quali tiene in mano una bandiera bianca, si avvicinano alla prima nave aliena atterrata. Ognuno dei tre appartiene a una classe e a una razza diverse, eppure sono uniti non solo dalla loro comune umanità, ma da un convincente senso di americanità che non credo sia accidentale. Mentre si avvicinano al cratere fumante con la loro bandiera bianca evocano quell'immagine della guerra rivoluzionaria con cui tutti siamo cresciuti, a scuola: il tamburino, il pifferaio, l'araldo. Perciò la loro distruzione a opera di un raggio calorico marziano diventa un atto simbolico, e ridesta quegli ideali per cui gli americani si sono sempre battuti.

Il film *Nel 2000 non sorge il sole* afferma una cosa simile, solo che in questo caso (il film non possiede tutta quella risonanza che George Orwell seppe instillare nel romanzo) è il Grande Fratello ad avere preso il posto dei marziani.

Nel film *1975: occhi bianchi sul pianeta Terra*, con Charlton Heston (adattato da quello che David Chute definisce «il duro, singolarmente pratico romanzo di vampiri *Io sono leggenda*³⁸ di Richard Matheson), vediamo esattamente la stessa cosa, i vampiri diventano quasi agenti della Gestapo da cartoni animati, con i loro vestiti neri e gli occhiali da sole. Ironicamente, una versione antecedente tratta dallo stesso romanzo (*L'ultimo uomo della Terra*, con Vincent Price in un raro, per lui, ruolo da

³⁸ Precedentemente pubblicato con il titolo *I Vampiri* (Mondadori, Milano 1991). Riproposto nel settembre '96 con il titolo più filologico *Io sono leggenda* (Mondadori, Milano 1996, collana Urania). (N.d.R.)

non cattivo, è infatti il Robert Neville dipinto da Matheson), propone un'idea politica che genera un differente tipo di orrore. Quest'ultimo film è più fedele al romanzo di Matheson, e il risultato è un sottinteso che parla della non-immutabilità dei politici stessi, che dice che i tempi cambiano e che il successo di Neville come cacciatore di vampiri (per parafrasare Chute, il suo successo pratico) ha fatto di *lui* un mostro, un fuorilegge, l'agente della Gestapo che spara agli inermi mentre dormono. E per una nazione i cui incubi politici forse includono ancora visioni della Kent State e di MyLai, questa idea è particolarmente appropriata. *L'ultimo uomo della Terra* è forse il definitivo film di horror politico, perché ci offre la tesi di Walt Kelly: «Abbiamo affrontato il nemico e il nemico siamo noi».

Tutto ciò ci porta a un'interessante linea di confine che voglio indicare ma non oltrepassare, il punto in cui la regione del film horror confina con la regione della commedia noir. Stanley Kubrick è stato un residente di questa terra di confine per un bel po' di tempo. Si può fare un esempio classificando il suo *Il Dottor Stranamore*, come un film di horror politico senza mostri (un ragazzo ha bisogno di una moneta per telefonare a Washington e fermare la Terza guerra mondiale prima che inizi; Keenan Wynn gli fa il favore a denti stretti riducendo in pezzettini una macchinetta della Coca-Cola con la sua pistola per prendere le monete; ma dice al futuro salvatore della razza umana che «dovrà rispondere di questo alla Coca-Cola Company»); o considerare *Arancia meccanica* un film di horror politico con mostri umani (Malcolm McDowell che calpesta un povero vecchio inerme alle note di *Singing in the Rain*); o vedere *2001: Odissea nello spazio* come un film di horror politico con un mostro inumano («Per favore non disattivarmi», prega il computer assassino Hal-9000 mentre l'unico superstite dell'equipaggio della spedizione verso Giove estrae a uno a uno i suoi moduli di memoria) che termina la sua vita cibernetica cantando una filastrocca. Kubrick è sempre stato l'unico regista americano a capire che il valicare il confine della terra del tabù può creare grandi risate, proprio come l'horror, ma ogni bambino di dieci anni che abbia riso istericamente alla barzelletta di un commesso viaggiatore sarebbe d'accordo. O può anche essere che solo Kubrick sia stato così furbo (o così coraggioso) da tornare più di una volta in questa regione.

«Abbiamo aperto la porta a un potere inimmaginabile», dicono tristemente i vecchi scienziati alla fine di *Assalto alla Terra*. «E non c'è modo di richiuderla, ora».

Alla fine del romanzo *Colossus* di D.F. Jones (diventato un film con il titolo *Colossus: The Forbin Project*), il computer che si è impadronito di tutto dice a Forbin, il suo creatore, che la gente dovrà fare di più che imparare ad accettare il suo potere; dovranno adorarlo come un dio. «Mai!» risponde Forbin con lo stesso tono stentoreo che avrebbe usato l'eroe di una *space-opera* di Robert Heinlein. Ma è lo stesso Jones ad avere l'ultima parola, e non è rassicurante. «Mai?» è l'ultimo paragrafo del suo racconto ammonitore.³⁹ Nel film *Attacco alla base spaziale U.S.* di Richard Egan (diretto da Herbert L. Strock), l'equipaggio di un'intera stazione spaziale sembra impazzire. Uno specchio solare si sposta minacciando l'eroina con quello che sembra un raggio calorifico mortale; una centrifuga progettata per il test sul carico gravitazionale per gli aspiranti astronauti accelera finché i due soggetti sono letteralmente accelerati a morte; e alla fine, i due robot, Gog e Magog, impazziscono del tutto e agitano le loro pinze facendo strani suoni da contatore geiger mentre compiono atti di varia distruzione. («Lo posso controllare», dice lo scienziato fiducioso pochi momenti prima che Magog gli spezzi il collo con una delle sue tenaglie.)

Il vecchio indiano del film *Profezia* dice compiaciuto a Robert Foxworth e Talia Shire: «Li cresciamo belli grossi, qui», quando un girino grosso come un salmone salta fuori dalle acque di un lago del Maine settentrionale e atterra sulla spiaggia. Foxworth vede anche un salmone grosso come una focena, e alla fine del film si è contenti che le balene non siano mammiferi d'acqua dolce.

Tutti questi sono esempi del film horror con substrato tecnologico... per intenderci, il tipo di film dell'orrore sulla «natura impazzita» (non che ci sia molto di naturale in Gog e Magog, con la loro andatura da trattori e le foreste di antenne radio). In tutti questi casi, sono l'uomo e la sua tecnologia ad avere la colpa; «Siete stati voi a scatenare tutto», dicono; un perfetto epitaffio per la fossa comune dell'umanità, credo, quando scoppierà il grosso casino e gli ICBM cominceranno a partire.

In *Assalto alla Terra* è stato un test nucleare a White Sands a creare le formiche giganti; la guerra fredda ha figliato Colossus; le macchine impazzite sono responsabili in *Attacco alla base spaziale U.S.*; nell'acqua, è uno scarico del processo di fabbricazione della carta a creare i girini giganti e i mostri mutanti nel film *Profezia* di John Frankenheimer.

³⁹ D.F. Jones non potrebbe certo essere definito la Pollyanna della fantascienza; nel suo seguito a *Colossus*, un nuovo tipo di pillola anticoncezionale che si deve prendere una sola volta causa una sterilità mondiale e la morte lenta della razza umana. Allegro, vero? Ma Jones non è il solo a nutrire una cupa sfiducia nel mondo tecnologico; c'è J.G. Ballard, autore di romanzi come *Crash*, *L'isola di cemento* e *Il condominio*; per non dire di Kurt Vonnegut (che mia moglie chiama con affetto «babbo Kurt»), che ci ha dato romanzi come *Ghiaccio nove* e *Distrugete la macchine*.

Ed è qui, nel film di tecno-horror, che davvero si va a toccare il filone più redditizio. Non più il setaccio per un'occasionale pepita, come nel caso dell'horror economico o politico; amico, se volessimo potremmo tirar fuori l'oro da qui a mani nude. Ecco un settore del film horror in cui persino un infimo film da scorreggia come *The Horror of Party Beach* metterà in evidenza un aspetto tecnologico: tutti quei tipi da spiaggia, infatti, sono minacciati da mostri nati da bidoni di scorie radioattive che si sono incrinati. Ma non preoccupatevi; anche se qualche ragazza viene squartata, alla fine tutto si aggiusta con un bell'arrosto prima che ricominci la scuola.

Ripeto, queste cose avvengono molto di rado come conseguenza del fatto che registi, scrittori e produttori vogliono che avvengano; capitano e basta. I produttori di *The Horror of Party Beach*, per esempio, erano proprietari di un drive-in nel Connecticut che videro la possibilità di fare soldi alla svelta con i film dell'orrore a basso costo (se Nicholson e Arkoff della Aip guadagnano x dollari con i film di serie B, allora si possono fare x^2 dollari con i film di serie Z). Fu solo il caso a fargli produrre un film che prevedeva un problema che dieci anni dopo sarebbe diventato realtà... ma un incidente, come Three Mile Island⁴⁰, forse doveva accadere, presto o tardi. Mi diverte che questo film grezzo, fatto con pochi soldi, abbia fatto centro, con tutti quei contatori Geiger che ticchettavano, molto prima che qualcuno pensasse a *Sindrome cinese*.

È ovvio che tutti questi cerchi si intersechino, che presto o tardi si giunga sempre allo stesso punto di arrivo. Il punto che ci porta all'incubo americano di massa. Certo, sono incubi per far soldi, ma gli incubi sono incubi e in ultima analisi il profitto perde la sua importanza e l'incubo stesso resta interessante.

Sono sicuro che i produttori di *The Horror of Party Beach* (al contrario dei produttori di *Sindrome cinese*) non si sono mai detti: «Allora dobbiamo avvertire l'America del pericolo implicito nei reattori nucleari, e addolciremo la pillola di questo messaggio vitale con una storiella interessante». No, la discussione deve essere andata così: poiché il pubblico cui miriamo è giovane, prenderemo attori giovani, e poiché al nostro pubblico piace il sesso, ambienteremo il film su una spiaggia del tipo sole e surf, così da inquadrare tutta la carne che vogliamo senza problemi di censura. E siccome al nostro pubblico piace l'orrore, gli daremo i mostri. Deve essere sembrato perfetto per il botteghino: un incrocio tra i più redditizi generi di film della Aip, il film di mostri e il film da spiaggia.

Ma siccome tutti i film dell'orrore (con la possibile eccezione dei film espressionisti tedeschi dei primi decenni del secolo) devono risultare almeno lontanamente credibili, ci deve essere una ragione che spieghi perché questi mostri escono dall'oceano e si mettono a fare cose così antisociali (uno dei punti migliori, forse peggiori sarebbe più giusto dire, è quando le creature fanno irruzione a una festa e uccidono dieci o venti ragazzine nubili...). I produttori decisero per le scorie atomiche, uscite da quei contenitori gettati in mare. Sono sicuro che era uno dei punti

⁴⁰ Three Mile Island è il nome di un'isola della Pennsylvania che ospita una centrale nucleare. Nel 1979 fu protagonista del più grave incidente nucleare mai avvenuto su suolo americano. (N.d.R.)

meno importanti delle loro discussioni sulla pre-produzione e *proprio per questo* diventa *molto* importante nella nostra discussione.

Molto probabilmente il motivo per l'esistenza dei mostri salta fuori in sèguito a un processo di associazione, il tipo di test che gli psichiatri usano per scoprire nei loro pazienti alcuni punti di ansietà. E sebbene *The Horror of Party Beach* sia da tempo svanito nell'oblio, quell'immagine dei bidoni con impresso il simbolo delle scorie atomiche che vanno lentamente a fondo nell'oceano rimane nella mia memoria. In nome di Cristo, cosa ne stiamo facendo di quei fanghi nucleari? si chiede la mente con ansia: le scorie di plutonio bruciate e le parti consumate, calde come un revolver placcato di nichel e tali da rimanere così per i prossimi seicento anni... Qualcuno sa cosa diavolo stiamo facendo di queste cose?

Ogni considerazione approfondita dei film di horror tecnologico, quei film i cui sottosignificati implicano che siamo stati traditi dalle nostre stesse macchine e dai processi di produzione di massa, rivela molto velocemente un'altra carta nella mano di Tarocchi che abbiamo giocato prima: questa volta è la carta dell'uomo-lupo. Parlando di lui in *Il dottor Jekyll e mister Hyde* ho usato i termini apollineo (per suggerire la ragione e il potere della mente) e dionisiaco (per suggerire l'emozione, la sensualità e l'azione caotica). In genere i film che esprimono paure legate alla tecnologia hanno una simile doppia natura. Le cavallette, sembra dire il film *The Beginning of the End*, sono creature apollinee, pensano a saltare, mangiare, sputare succo di tabacco e fare tante piccole cavallette. Ma dopo un'infusione di aconito radioattivo, diventano grosse come Cadillac, dionisiache e distruttive, e attaccano Chicago. Sono le loro tendenze dionisiache (in questo caso l'istinto sessuale) a portarle alla morte. Peter Graves (il Giovane Coraggioso Scienziato), fa trasmettere da enormi altoparlanti montati su barche nel lago Michigan un richiamo di accoppiamento, e le cavallette si precipitano tutte verso la morte, credendo di andare a farsi una bella scopata. Una storia ammonitrice, no? Scommetto che piacque molto a D.F. Jones.

Persino *La notte dei morti viventi* ha un aspetto di horror tecnologico, un fatto che può sfuggire mentre gli zombie vanno verso la solitaria fattoria della Pennsylvania dove i «buoni» sono asserragliati. Non c'è niente di soprannaturale in tutta quella gente morta che si alza e cammina; è successo perché una sonda diretta verso Venere ha portato con sé, al ritorno, una strana radiazione capace di risvegliare i cadaveri. Si sospetta che i pezzi di questo satellite siano stati molto richiesti a Palm Springs e Fort Lauderdale.

L'effetto barometro dei sottosignificati dei film di horror tecnologico è evidente se si paragonano film di questo tipo fatti negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta. Negli anni Cinquanta, il terrore della bomba e del *fall out* era reale e terrificante, e lasciò un segno su quei bambini che volevano essere buoni, proprio come la Depressione degli anni Trenta lasciò una cicatrice sui loro genitori. La nuova generazione (ora fatta di ragazzini senza il ricordo della crisi dei missili a Cuba o dell'assassinio di Kennedy a Dallas, cresciuta con la distensione) può trovare difficile da capire il terrore di queste cose, ma gli stessi ragazzini avranno di sicuro la possibilità di scoprirlo negli anni futuri, in cui si dovrà stringere la cinghia e

sperimentare nuove tensioni... E ci saranno film horror ancora di là da venire a dare concretezza alle loro vaghe paure.

Può darsi che al mondo niente sia più difficile da capire di un terrore che è venuto e poi passato, e può essere questa la ragione per cui i genitori rimproverano i bambini perché hanno paura dell'uomo nero, seppure loro stessi da piccoli avevano dovuto affrontare le stesse paure (e gli stessi genitori, comprensivi ma allo stesso tempo incapaci di comprendere). Questo può forse spiegare perché l'incubo di una generazione diventa la sociologia di quella seguente, e anche quelli che hanno camminato sui carboni ardenti ora fanno fatica a ricordarsi cosa esattamente provavano in quei momenti.

Ricordo che nel 1968, per esempio, avevo ventun anni e il problema dei capelli lunghi era estremamente arduo da trattare, quasi esplosivo. Ora sembra tanto difficile da credere quanto l'idea di gente che si ammazzava per sostenere che fosse il Sole a girare intorno alla Terra o viceversa, ma è successo anche questo.

Fui cacciato fuori da un bar chiamato *Stardust*, polvere di stelle, a Brewer nel Maine, da un muratore nel felice anno 1968. Questo tipo aveva muscoli sopra i muscoli e mi disse che avrei potuto tornare a finire la mia birra «dopo che ti sarai tagliato i capelli, frocetto!» C'erano i soliti urlacci dalle macchine (in genere vecchie macchine con le pinne e distintivi contro il rock): «Sei maschio o femmina» «Fai i pompini, amore?» «Quando ti sei fatto il bagno l'ultima volta?» E così via, come dice giustamente babbo Kurt.

Ricordo perfettamente queste cose, e in modo persino analitico, come ricordo quando una benda, che era rimasta sotto la pelle ricresciutami dopo un intervento di rimozione di una ciste fatto a dodici anni, mi fu strappata via. Urlai dal dolore e svenni. Ricordo la sensazione di strappo quando la garza portò con sé il tessuto nuovo, vitale (l'operazione fu fatta da un'infermiera che apparentemente non sapeva quello che stava facendo), ricordo l'urlo e ricordo lo svenimento. Non ricordo il dolore. È lo stesso con la storia dei capelli lunghi e, in senso lato, con tutti i dolori associati al crescere nel decennio dei napalm e della giacca alla Nehru. Ho evitato di proposito di scrivere un romanzo ambientato negli anni Sessanta perché tutto ciò mi sembra molto distante ora, come lo strappo di quella garza. E quasi come se fosse successo a un altro. Ma queste cose accaddero; l'odio, la paranoia e la paura da tutte e due le parti erano reali. Chi ne dubitasse, si vada a rivedere *Easy Rider*, quel quintessenziale film horror della controcultura degli anni Sessanta, quando Peter Fonda e Dennis Hopper vengono presi a fucilate da due contadini su un furgone mentre Roger M. Guinn canta *It's All Right Ma (I'm Only Bleeding)* di Bob Dylan.

Allo stesso modo, è difficile ricordare perfettamente le paure che accompagnarono i tempi del boom della tecnologia atomica. La tecnologia stessa era apollinea; proprio come Larry Talbot, che «ogni sera diceva le preghiere». L'atomo non era stato spaccato da un farfugliante Colin Clive o da Boris Karloff in qualche laboratorio dell'Europa dell'Est; non dall'alchimia o dalla luce della Luna al centro di un cerchio tracciato con segni runici: erano stati un mucchio di ragazzi a Oak Ridge e a White Sands, che portavano giacche di tweed e fumavano Lucky Strike, gente che si preoccupava della forfora e della psoriasi e si chiedeva se poteva cambiare la

macchina o no e come fare a estirpare le erbacce. Spaccare l'atomo, produrre la fissione, aprire la porta sul nuovo mondo di cui parlano i vecchi scienziati alla fine di *Assalto alla Terra*: queste cose venivano fatte nell'orario di lavoro.

La gente capì e venne a patti con questo (i libri di scienza degli anni Cinquanta parlavano del meraviglioso mondo che l'amico atomo avrebbe creato, un mondo rifornito di energia da simpatici, sicuri reattori nucleari, e i bambini delle elementari avrebbero ricevuto fumetti gratis dalle società che si occupavano di energia), ma la gente sospettava e temeva l'altra faccia della medaglia: temeva che l'atomo, per un sacco di ragioni sia politiche sia tecnologiche, fosse incontrollabile. Queste sensazioni di disagio apparvero in film come *The Beginning of the End*, *Assalto alla Terra*, *Tarantola*, *Radiazione BX distruzione uomo* (in cui radiazioni e pesticidi creano un orrore molto personale per un uomo, Scott Carey), *Uomini H* e *Delitto in quarta dimensione*. L'intero ciclo raggiunge il suo supremo apice di assurdità con *La notte della lunga paura*, in cui il mondo è minacciato da conigli alti venti metri.⁴¹

Le ansietà dei film di horror tecnologico degli anni Sessanta e Settanta cambiarono con le ansietà della gente che ha vissuto quei giorni; i film degli insetti giganti lasciarono il posto a film come *Colossus: The Forbin Project* (il software che conquistò il mondo) e *2001: Odissea nello spazio*: tutti e due ci mostrano la possibilità del computer-Dio o anche l'idea (eseguita in modo ridicolo, devo dire) del computer come satiro, nei film *Generazione Proteus* e *Saturn 3*. Negli anni Sessanta l'orrore nasce da una visione della tecnologia come una piovra, forse senziente, che ci seppellisce vivi tra nastri rossi e sistemi di recupero di informazioni che sono terribili quando funzionano (*The Forbin Project*) e persino più terribili quando non funzionano: in *Andromeda*, per esempio, un piccolo pezzo di carta rimane dentro una telescrivente così da impedire il suono del campanello e causare quasi (un artificio che di sicuro Rube Goldberg avrebbe approvato) la fine del mondo.

Poi arrivano gli anni Settanta, che culminano nel film *Profezia* di Frankenheimer, non un granché ma pieno di buone intenzioni e molto simile a quei film degli anni Cinquanta con gli insetti giganti (cambia solo la prima causa), e *Sindrome cinese*, un film dell'orrore che riassume tutte e tre le principali paure tecnologiche: paura delle radiazioni, paura per l'ambiente, paura che le macchine impazziscano.

Prima di chiudere questa breve parentesi sui film che si basano su un certo disagio di massa verso la tecnologia per produrre l'equivalente dell'Uncino (film che piacciono al luddista nascosto dentro di noi) dovremo menzionare alcuni esemplari di questa categoria che trattano anche dei viaggi spaziali... ma escluderemo quelli xenofobi come *La Terra contro i dischi volanti* e *I misteriani*. Film che si focalizzano sul possibile aspetto dionisiaco dell'esplorazione spaziale (come *Andromeda* e *La notte dei morti viventi*, in cui sono i satelliti a portare dallo spazio organismi pericolosi ma non senzienti) dovrebbero essere differenziati da quei film puramente xenofobi che raccontano invasioni dallo spazio esterno, film in cui la specie umana è

⁴¹ E numerosi altri, molti giapponesi, aventi in comune radiazioni o esplosioni nucleari come causa scatenante; *Godzilla*; *Gorgo*; *Rodan, il mostro alato*; *Watang, nel favoloso impero dei mostri*; *Ghidra, the Three-headed Monster*. Uscì anche un film che ridicolizzava tutto questo prima di *Stranamore* di Kubrik, *Atomicofollia*, uno strano filmetto degli anni Cinquanta con Mickey Rooney.

vista in un ruolo essenzialmente passivo, attaccata da razze di rapinatori spaziali. In film di questo tipo, la tecnologia è spesso vista come salvifica (come in *La Terra contro i dischi volanti*, in cui Hugh Marlowe usa la sua pistola sonica per interrompere la spinta elettromagnetica dei dischi volanti, o in *La «cosa»*, dove Tobey e i suoi uomini usano l'elettricità per arrostitire il vegetale interstellare): la scienza apollinea che sconfigge i cattivi del pianeta X.

Sebbene sia *Andromeda* sia *La notte dei morti viventi* presentino il viaggio spaziale stesso come un pericolo attivo, forse il miglior esempio di quell'idea unita al concetto della mente brillante ipnotizzata pericolosamente dal canto delle sirene della tecnologia è dato in *L'astronave atomica del dottor Quatermass*, un film che si ciba di tutte e due le idee. In quel film, il primo della serie *Quatermass*, acclamata anche dai critici, viene presentato allo spettatore, in modo molto originale, uno dei misteri più agghiaccianti mai avvenuti in una stanza chiusa: tre scienziati astronauti sono mandati nello spazio, ma solo uno ritorna... ed è catatonico. La telemetria e la presenza di tutte e tre le tute spaziali sembrano provare che i due astronauti mancanti non hanno mai lasciato la nave. Dove sono andati?

È successo che hanno preso a bordo un autostoppista spaziale, un espediente drammaturgico che vediamo ancora in *Il mostro dell'astronave* e, naturalmente, in *Alien*. L'autostoppista ha consumato i corpi dei due astronauti, lasciandosi dietro solo una massa grigia e fangosa... E, naturalmente, questa specie di spora spaziale è ora al lavoro nel corpo del sopravvissuto, Victor Carune, interpretato con sinistra credibilità da Richard Wordsworth. Il povero Carune finisce per degenerare in un orrore tentacolato, spugnoso, che viene trovato attaccato a un'impalcatura in Westminster Abbey e ucciso (proprio in tempo: stava per emettere le spore, così creando miliardi di suoi simili) da una potente scarica di elettricità.

Tutto questo è normale amministrazione per i film di mostri. Ciò che eleva *L'astronave atomica del dottor Quatermass* a vette neanche immaginate dai creatori di *The Horror of Party Beach* è la sobria regia di Val Guest e il personaggio di Quatermass stesso, interpretato da Brian Donlevy (altri attori hanno poi interpretato Quatermass in altri film, un po' ammorbidendo il personaggio). Quatermass è uno scienziato che può essere matto o no, a seconda delle vostre opinioni sulla tecnologia. Se è matto, c'è abbastanza metodo apollineo nella sua pazzia da renderlo terribile (e pericoloso) quanto il blob tentacolato che era una volta Victor Carune. «Sono uno scienziato, non un chiromante», grugnisce Quatermass sdegnoso a un timido dottore che gli chiede cosa pensa potrà accadere; quando un collega scienziato gli dice che arrostitirà i viaggiatori spaziali dentro al razzo, se tenterà di aprirne il portello, Quatermass gli urla: «Non dirmi cosa posso o non posso fare!»

Il suo atteggiamento verso Carune è di distacco, lo stesso sangue freddo che un biologo adotterebbe con una cavia o una scimmia. «Sta bene», dice Quatermass del catatonico Carune, che siede su qualcosa di simile a una sedia da dentista e fissa il mondo con occhi neri e morti come braci infernali. «Sa che stiamo cercando di aiutarlo».

Eppure alla fine Quatermass vince, anche se per pura fortuna. Dopo che il mostro è distrutto, Quatermass spinge scortesemente da parte un ufficiale di polizia che cerca

di dirgli di aver pregato per il suo successo. «Un mondo alla volta è abbastanza per me», dice il poliziotto. Quatermass lo ignora.

Sulla porta, viene raggiunto dal suo giovane assistente. «Ho saputo solo ora, signore», dice. «Posso fare qualcosa?»

«Sì, Morris», replica Quatermass. «Ho bisogno d'aiuto.»

«Aiuto, signore?»

«Dovremo ricominciare da capo», spiega Quatermass. È l'ultima frase del film. Si sfuma sulla vista di un altro razzo che si avventa nello spazio.

Guest sembra ambivalente sul finale e sul personaggio di Quatermass, ed è questa ambivalenza a dare al film prodotto dalla Hammer la sua risonanza e il suo vero potere. Quatermass sembra più vicino ai veri scienziati di Oak Ridge del dopoguerra che non agli scienziati pazzi degli anni Trenta; non è il Dottor Ciclope in camice bianco, che sogghigna malignamente mentre guarda le sue creature attraverso lenti spesse come fondi di bottiglia. *Au contraire*, non solo è bello e paurosamente intelligente, è anche un tipo carismatico, impossibile da sviare dal suo scopo. Se siete ottimisti, vedrete la fine di *L'astronave atomica* come un epitaffio alla gloriosa testardaggine dello spirito umano, alla determinazione ad aumentare il suo sapere a ogni costo. Se invece siete pessimisti, allora Quatermass diventa il definitivo simbolo del fattore limitante che abbiamo dentro di noi, e il gran sacerdote del film di horror tecnologico. Il ritorno della prima sonda con uomini a bordo ha quasi portato alla fine della razza umana; la risposta di Quatermass a questa piccola, insignificante quisquilia è il lancio immediato di un'altra sonda. I politici smidollati non possono affrontare il carisma dell'uomo, e quando vediamo il razzo partire al termine del film, sorge una domanda: che cosa porterà indietro?

Perfino un'istituzione così amata in America come il veicolo a motore non è interamente sfuggita ai turbolenti sogni di Hollywood; pochi anni prima di essere cacciato via dalla sua casa ad Amityville, James Brolin aveva dovuto affrontare i terrori di *La macchina nera* (1977), una fuoriserie di oscuri natali che sembra una tozza limousine uscita dai parcheggi di auto usate dell'inferno. Il film degenera in una monotonia terribile prima della fine del secondo rullo (è il tipo di film in cui puoi uscire a comprare il pop-corn a certi intervalli perché sai che la macchina non colpirà per altri dieci minuti), ma c'è una bellissima scena iniziale in cui l'auto insegue due ciclisti nel parco nazionale di Zion, con il clacson che suona aritmicamente man mano che guadagna terreno sui due e alla fine li travolge. Qualcosa funziona in quella scena iniziale, qualcosa che risveglia un profondo, quasi primitivo disagio per le macchine in cui ci chiudiamo, diventando perciò anonimi... E forse omicidi.

Migliore come film è l'adattamento cinematografico che fece Steven Spielberg del racconto *Duel* di Richard Matheson, un film che apparve nella serie *Film della settimana* della Abc e diventò un cult-movie in seguito.

Nel film, un camionista psicotico insegue Dennis Weaver con il suo gigantesco camion a dieci ruote per quelli che sembrano milioni di miglia di autostrade californiane. Il camionista non si vede mai (anche se una volta si scorge un braccio grassoccio appoggiato allo sportello e in un'altra scena si intravede un paio di stivali a punta da cow-boy dall'altra parte dell'autotreno), e alla fine è il camion stesso, con

le sue immense ruote, il parabrezza sporco simile allo sguardo di un idiota, e i paraurti che in qualche modo sembrano affamati, a diventare il mostro. E quando Weaver riesce alla fine a portarlo sull'orlo di un burrone e poi a farcelo cadere, i rumori della sua «morte» diventano una serie di agghiaccianti ruggiti giurassici, i suoni, credo, che emetterebbe un tirannosauro mentre cade in trappola. E la reazione di Weaver è quella di ogni degno cavernicolo: urla, strilla, salta, danza dalla gioia. *Duel* è un film avvincente, quasi dolorosamente pieno di suspense; forse non è la miglior opera di Spielberg – per quello bisognerà aspettare gli anni Ottanta e Novanta – ma è certamente uno dei sei migliori film mai fatti per la TV.

Potremmo rivelare altre interessanti storie di orrori automobilistici, ma più che altro sarebbero romanzi e racconti; cavolate come *Anno 2000: la corsa della morte* e *Interceptor* non contano. La moderna Hollywood ha apparentemente deciso che, mentre il giorno del veicolo privato a benzina entra nel suo tardo meriggio, l'automobile debba essere riservata per buffe cacce all'auto (come in *Gioco sleale* e nell'allegro *Attenti a quella pazza Rolls-Royce*) o una specie di reverenza sciocca (*Driver, l'imprendibile*). Il lettore interessato potrebbe gradire un'antologia curata da Bill Pronzini e intitolata *Car Sinister*. Il contributo di Fritz Leiber da solo, un buffo/sinistro racconto sul futuro delle macchine dal titolo *X Marks the Pedwalk*, vale il prezzo del libro.

7

Film horror sociale.

Abbiamo già parlato di un paio di film con implicazioni sociali: i foruncoli e il crepacuore della psoriasi negli anni Cinquanta, per non citare Michael Landon che sbava schiuma da barba sul suo giubbotto del liceo. Ma ci sono stati altri film che hanno affrontato soggetti sociali più seri. In alcuni casi (*Rollerball*, *Quattordici o guerra – Furore nelle strade*), questi film operano un'estrapolazione logica delle tendenze sociali del momento e diventano perciò fantascienza. Li metteremo da parte, se non vi dispiace, perché fanno parte di un'altra danza, un po' diversa dal ballo oscuro al quale siamo invitati.

Ci sono stati alcuni film che hanno cercato di oltrepassare il confine tra l'horror e la satira sociale; uno di quelli che mi sembra abbia passato questo confine nel modo migliore è *La fabbrica delle mogli*. Il film si basa su un romanzo di Ira Levin, e a Levin è riuscito due volte questo difficile gioco di prestigio – l'altro caso è *Nastro rosso a New York* (*Rosemary's Baby*) – del quale parleremo a fondo quando arriveremo ai romanzi dell'orrore.

Per ora restiamo a *La fabbrica delle mogli*, che dice un paio di cose argute sul movimento di liberazione della donna, e un paio di cosette inquietanti sulla risposta a esso del maschio americano.

Ho passato un po' di tempo a decidere se il film, diretto da Brian Forbes con Katharine Ross e Paula Prentiss, appartenesse a questo libro. È satirico come le migliori opere di Kubrick (anche se un bel po' meno elegante), e sfido qualsiasi pubblico a non ridere quando Ross e Prentiss entrano nella casa di un vicino (è il

farmacista locale, un tipo alla Walter Mitty) e sentono la moglie che mugola al piano di sopra: «Oh, Frank... sei il più grande... Frank, sei il migliore... sei il campione».⁴²

La storia di Levin evitava l'etichetta di «romanzo horror» (considerata «paria» dai circoli più elevati della critica letteraria) perché la maggioranza dei critici l'avevano visto come una furba strizzata d'occhio di Levin al movimento di liberazione della donna. Ma le implicazioni più terribili del libro di Levin non sono dirette alle donne; sono invece mirate a quegli uomini che pensano sia giusto andare al golf il sabato mattina dopo la prima colazione e riapparire (brilli, in genere) in tempo perché gli sia servita la cena.

Lo includo nel mio saggio – come horror sociale piuttosto che come satira sociale – perché il film, dopo alcuni incerti momenti in cui sembra insicuro di cosa vuole essere, diventa proprio questo: una storia di horror sociale.

Katharine Ross e suo marito (interpretato da Peter Masterson) si trasferiscono da New York a Stepford, una cittadina del Connecticut, perché pensano sia una buona cosa per i figli e per loro stessi. Stepford è un piccolo, perfetto paesino in cui i bambini aspettano di buon grado lo scuolabus, dove ogni giorno ci sono due o tre persone che lavano la macchina, dove le tasse si pagano, e tutte.

Eppure c'è qualcosa di strano a Stepford. Molte delle mogli sembrano un po'... Ecco, distanti. Carine, sempre vestite con ampi abiti (ecco un momento in cui il film cede, credo. Come mezzo per identificarle, è un po' rozzo. A questo punto potevano anche metter loro un adesivo sulla fronte con su scritto IO SONO UNA DELLE STRANE MOGLI DI STEPFORD), tutte guidano delle giardinette, parlano delle faccende di casa con un entusiasmo disordinato, e sembrano passare il tempo libero al supermarket.

Una delle mogli di Stepford (una delle strane) sbatte la testa in occasione di un piccolo incidente in un parcheggio; più tardi la vediamo a un party in giardino, che ripete continuamente: «Devo avere quella ricetta... devo...!» Il segreto di Stepford è immediatamente svelato. Freud chiese, in un tono che sembrava disperato: «La donna... cosa vuole?» Forbes e compagni fanno la domanda opposta, e ottengono una risposta pungente. Il film dice che gli uomini non vogliono donne; vogliono robot dotati di organi sessuali.

Ci sono diverse scene divertenti nel film (oltre il summenzionato momento di «Frank, sei un campione»); la mia preferita è quando, in una «riunione di puttane» organizzata da Ross e Prentiss, le strane mogli di Stepford cominciano a parlare di prodotti per la pulizia e di saponi per il bucato con una lenta, eppure seria intensità; sembrano uscite da una pubblicità televisiva.

Ma il film danza lontano dalla stanza riccamente illuminata della satira sociale ed entra in una camera buia. Si sente il cerchio chiudersi, prima intorno a Paula Prentiss, poi intorno a Katharine Ross. C'è un momento di disagio quando l'artista che apparentemente crea i robot siede disegnando Ross, alza gli occhi dal blocco e la guarda per poi tornare al blocco; c'è l'espressione compiaciuta sulla faccia del marito

⁴² Il merito di questa scena non va né a Forbes né a Levin, ma allo sceneggiatore del film, William Goldman, un tipo davvero buffo. Se non ci credete, andate a vedere il suo meraviglioso *La storia fantastica*, un impasto di fantasy e favole. A parte *Alice nel paese delle meraviglie*, non so di altra satira che esprima così chiaramente amore per l'umorismo.

di Tina Louise mentre il bulldozer svelle la superficie del campo da tennis di lei per preparare la piscina che lui aveva sempre desiderato; c'è il momento in cui la Ross scopre suo marito solo nel salotto della loro nuova casa, in lacrime, con un drink in mano. Lei è molto turbata, ma poi sappiamo che le lacrime di lui rivelano che lui l'ha scambiata per un manichino con la testa piena di microchip. Lei perderà molto presto ogni interesse per la fotografia.

Il film riserva il massimo orrore e il più esplicito contenuto sociale per i momenti finali, quando la «nuova» Katharine Ross si avvicina alla vecchia, forse, si pensa, per ucciderla. Sotto l'ampio *négligé* che potrebbe essere di Frederick's of Hollywood, si vede il seno piuttosto piccolo di Miss Ross ingrandito fino alla grandezza che gli uomini definiscono, magari davanti a qualche birra, «perfetta». E, naturalmente, non è più il seno della donna; ora appartiene solo al marito. Tuttavia il manichino, l'automa, non è ancora completo; dove dovrebbero esserci gli occhi ci sono due buchi neri. Terrificante, forse ancora più spettacolare, eppure fu la grandezza di quelle tette al silicone a darmi i brividi. I migliori film di horror sociale raggiungono l'effetto con le loro implicazioni, e *La fabbrica delle mogli* ne pone molte, mostrandoci solo la superficie delle cose senza mai prendersi la briga di spiegare esattamente come vengono fatte.

Non vi annoierò ripetendovi la trama di *L'esorcista*, di William Friedkin, un altro film che si basa sull'inquietudine generata dal cambiamento dei costumi; se il vostro interesse per questo genere è bastato a farvi arrivare fin qua, con ogni probabilità avrete già visto il film.

Se alla fine degli anni Cinquanta, e poi negli anni Sessanta, si alzò il sipario sul gap generazionale («È un ragazzo o una ragazza?» eccetera eccetera), i sette anni dal 1966 al 1972 videro lo scontro vero e proprio. Little Richard, che aveva scandalizzato i genitori nel 1957 saltando sul pianoforte e ballandoci sopra con i suoi mocassini di pelle di lucertola, sembrava un tipo mansueto accanto a John Lennon, che andava proclamando la maggior popolarità dei Beatles rispetto a Gesù, una frase che scatenò pubblici roghi dei loro dischi. Il look imbrillantinato era rimpiazzato da quei capelli lunghi di cui abbiamo già detto. I genitori cominciarono a trovare strane erbe nei cassetti delle scrivanie dei loro figli. Le immagini della musica rock erano diventate sempre più angosciolate: *Mr. Tambourine Man* sembrava parlasse di droghe; che lo facesse *Eight Miles High* dei Byrds non poteva esserci alcun dubbio. Le stazioni radio continuarono a trasmettere dischi di un gruppo persino dopo che due membri maschi della band annunciarono di essere innamorati l'uno dell'altro. Elton John proclamò le sue tendenze sessuali per così dire biunivoche e continuò ad avere successo; eppure, meno di vent'anni prima, il terribile Jerry Lee Lewis era stato boicottato dalle stazioni radio in AM perché si era sposato con una sua cugina quattordicenne.

Poi ci fu la guerra del Vietnam. I signori Johnson e Nixon la presentarono come un gran bel picnic in Asia. Molti giovani decisero di non andarci. «Non ho nessun problema con i Cong», annunciò Muhammad Ali, e gli fu tolto il titolo per essersi rifiutato di togliersi i guantoni e imbracciare un M1. I ragazzi cominciarono a bruciare le cartoline di precetto, a fuggire in Canada o in Svezia, a marciare con

bandiere vietcong. A Bangor, dove risiedevo nei miei anni al college, un giovane fu arrestato e messo in carcere perché si era cucito sul sedere dei Levi's una bandiera americana. Divertente, eh?

Era più di un gap generazionale. Le due generazioni sembravano muoversi, come la faglia di Sant'Andrea, su diverse placche di coscienza culturale e sociale, di impegno, addirittura non erano d'accordo nemmeno sulle definizioni del comportamento civile. Il risultato fu un tempomoto, più che un terremoto. E con questa lotta di vecchi contro giovani come sfondo, il film di Friedkin apparve e divenne subito un fenomeno sociale in se stesso. La gente stava in fila lungo gli isolati per vedere il film, e venivano programmate proiezioni di mezzanotte anche nelle città le cui strade in genere si svuotavano alle diciannove e trenta. Gruppi cattolici facevano picchetti, sociologi con tanto di pipa pontificavano, in televisione si riempivano le serate stanche con commenti al libro. Nei fatti, la nazione fu presa per due mesi da una mania di possessione.

Il film (e il romanzo) raccontano i tentativi di due preti di scacciare un demone dal corpo di Regan MacNeil, una piccola bambina carina interpretata da Linda Blair (dopo avrebbe fatto uno show con uno sturalavandini nell'infame film *La ragazza del riformatorio* della Nbc). In sostanza, comunque, il film parla di esplosivi mutamenti sociali, e tocca con molta accuratezza un punto focale dell'esplosione giovanile che ebbe luogo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta. Era dedicato a tutti i genitori che si accorgevano con angoscia e terrore di star perdendo i propri figli ed erano incapaci di capire perché o come stava avvenendo. Ancora una volta appare la faccia dell'Uomo Lupo, una storia alla Jekyll e Hyde in cui la dolce, delicata Regan diventa un mostro che vomita parole orribili, legata al letto, e che (con la voce di Mercedes McCambridge) gracchia amenità incantevoli come: «Fatti chiavare da Gesù, fatti chiavare da Gesù». Al di là dei richiami religiosi, ogni adulto d'America comprese il significato del film; tutti capirono che il demone dentro Regan MacNeil avrebbe risposto con entusiasmo al raduno di Woodstock.

Un direttore della Warner Brothers mi ha detto che i sondaggi indicano quindici anni come età media dello spettatore, e questo riesce forse a spiegare perché i film sembrano così spesso malati di arresto dello sviluppo. Per ogni film come *Giulia* o *Due vite, una svolta*, ci sono una dozzina di *Roller Boogie* e *If You Don't Stop It, You'll Go Blind*. Ma è bene notare che quando arriva il film spaccatutto che ogni produttore spera di fare (film come *Guerre stellari*, *Lo squalo*, *American Graffiti*, *Il padrino*, *Via col vento* e naturalmente *L'esorcista*), questi film riescono sempre a spezzare la barriera demografica nemica della creazione di film intelligenti. In paragone è raro che questo accada per un film dell'orrore, ma *L'esorcista* è uno di questi (e abbiamo già parlato di *Amityville Horror*, un altro film con un pubblico sorprendentemente maturo).

Un film mirato direttamente ai quindicenni che dava però anche al pubblico più adulto lo stimolo ad andare al cinema – con un significato idoneo a tutti e due i tipi di pubblico – era l'adattamento per il cinema che Brian De Palma fece del mio romanzo *Carrie*. Pur pensando che il libro e il film si basino sulle stesse situazioni sociali nel

dare una trama e un significato horrorifico, c'è forse abbastanza differenza tra i due per fare qualche interessante osservazione sulla versione cinematografica di De Palma.

Sia il romanzo sia il film hanno un sapore liceale, e sebbene nel film ci sia qualche cambiamento rispetto al libro (la madre di Carrie, per esempio, nel film è presentata come una specie di cattolica romana rinnegata e bizzarra), lo scheletro della storia rimane lo stesso. La storia è quella di una ragazza di nome Carrie White, figlia vessata di una fanatica religiosa. Carrie diventa lo zimbello della scuola per via dei suoi strani vestiti e dei modi timidi; è socialmente spiazzata in ogni situazione. Possiede una leggera abilità nella telecinesi, che si intensifica dopo il suo primo mestruo, e alla fine usa il suo potere per «buttare giù tutto» dopo un terribile disastro sociale alla festa della scuola.

L'approccio di De Palma alla storia fu più delicato e più abile del mio, e ben più artistico; il libro tenta di raccontare la solitudine di una ragazza, il suo disperato tentativo di entrare a far parte della società di uguali in cui deve vivere, e del fallimento di questo tentativo. Questo deliberato aggiornamento di *Gioventù bruciata* sostiene la tesi secondo la quale il liceo è un luogo di conservatorismo spietato e di intolleranza, un luogo in cui gli adolescenti non possono «elevarsi» dal loro grado più di quanto gli indù possano passare da una casta all'altra.

Ma credo, e spero, che esista un altro significato nel libro. Se *La fabbrica delle mogli* tratta di cosa vogliono gli uomini dalle donne, *Carrie* parla di come le donne scoprono il loro potere, e di cosa temono gli uomini delle donne e della loro sessualità... questo per dire che, avendo scritto il libro nel 1973, solo tre anni dopo essermi laureato, ero ben consapevole di cosa implicava per me e per il mio sesso l'avvento del Women's Liberation. Nelle sue implicazioni più adulte, il libro è un difficile ritrarsi dell'uomo di fronte a un futuro di parità sessuale. Per me, Carrie White è una triste teenager abusata, un esempio di quel tipo di persona il cui spirito è spesso infranto per sempre nell'arena di un qualsiasi liceo. Ma è anche Donna, e alla fine del libro si accorge per la prima volta dei suoi poteri per far crollare, come Sansone, il tempio su tutti i filistei.

Roba pesante, dura, ma nel romanzo è lì solo se si vuole prenderla. Se no, mi sta bene lo stesso. Un significato funziona bene solo se non è invadente (forse questo mi è riuscito troppo bene; Pauline Kael scrisse, nella sua critica al film di De Palma, che il mio romanzo era un «insopportabile polpettone», una delle descrizioni più deprimenti che si possano immaginare, ma non del tutto inesatta).

Il film di De Palma ambisce a vette più elevate. Come in *La fabbrica delle mogli*, anche in *Carrie* l'umorismo e l'orrore coesistono, contrapponendosi, e solo quando il film si avvia alla conclusione l'orrore prende il sopravvento. Si vede Billy Nolan (interpretato da John Travolta) fare un sorriso da bravo ragazzo ai poliziotti mentre nasconde una birra nella patta; è un momento che ci fa ricordare *American Graffiti*. Poco dopo lo vediamo roteare una mazza sulla testa di un maiale in un recinto, e il sorrisino da bravo ragazzo è sconfinato nella pazzia. Questo confine è il tema principale del film.

Si vedono tre ragazzi (uno dei tre è l'eroe del film, interpretato da William Katt) che si provano gli smoking per il ballo della scuola facendo i soliti giochi da ragazzi

del college, inclusa la voce alla Paperino e i movimenti velocizzati. Si vedono le ragazze che hanno umiliato Carrie nella doccia tirandole addosso tamponi e assorbenti che fanno penitenza sul campo al suono di una musica flautata e sgraziata che ci ricorda *Baby Elephant Walk*. Eppure, oltre queste scene tipicamente liceali e vagamente divertenti, si sente un odio vuoto, quasi generalizzato, la vendetta quasi spontanea verso una ragazza che sta cercando di salire di grado. Buona parte del film di De Palma è sorprendentemente allegra, ma si sente che questa allegria è pericolosa; dietro di essa è in agguato il sorriso da bravo ragazzo che diventa un ghigno gelido, e le stesse ragazze che ora fanno gli esercizi erano quelle che poco prima urlavano: «Mettili il tappo, mettili il tappo!» a Carrie. E più di ogni altra cosa, c'è quel secchio pieno di sangue di maiale messo sulla trave che sta sopra il palco in cui Carrie e Tommy (Katt) saranno incoronati re e reginetta della festa... un secchio che attende solo di rovesciarsi.

De Palma è abile e molto bravo con il suo cast per lo più femminile. Mentre scrivevo il libro, mi trovai a trascinarvi con fatica verso il finale, cercando di pensare al migliore possibile con quello che sapevo delle donne (e non era poi molto). Questo sforzo è evidente nel libro. una lettura veloce e divertente, credo, e (almeno per me) molto avvincente. Ma c'è una certa pesantezza che un romanzo popolare davvero buono non dovrebbe avere, una sensazione di *Sturm und Drang* della quale non riuscivo a liberarmi per quanto ci provassi. Circa i personaggi e le loro azioni, il libro sembra chiaro e plausibile, ma non possiede lo stile del film di De Palma.

Il libro si incarica di mettere a nudo il mondo in cui si vive nei licei; la rivisitazione che fa De Palma di *Gioventù bruciata* è più obliqua... più tagliente. Il film uscì in un momento in cui i critici si lamentavano del fatto che non si facevano più film con dei bei ruoli femminili... ma nessuno di questi critici si accorse che, nella versione cinematografica, *Carrie - Lo sguardo di Satana* appartiene alle donne. Billy Nolan, un personaggio principale, e terribile, del libro, nel film ha una parte di secondo piano. Tommy, il ragazzo che porta Carrie al ballo, nel libro appare come un ragazzo che cerca di comportarsi da uomo, cercando a modo suo di andare oltre il sistema delle caste. Nel film diventa poco più del giocattolo della sua ragazza, il suo strumento di autopunizione per aver preso parte al lancio di tamponi contro Carrie nella doccia.

«Non esco con chi non scelgo io», disse con pazienza Tommy. «Te lo chiedo perché voglio chiederlo proprio a te». Alla fine, si accorse che era la verità.

Tuttavia, nel film, quando Carrie chiede a Tom perché sta invitando al ballo proprio lei, lui le fa un sorriso e dice: «Perché ti piaceva la mia poesia». Che, guarda caso, aveva scritto la sua ragazza.

Il libro rappresenta il liceo in un modo molto comune: come una specie di arena in cui i due sessi si divorano a vicenda. L'opinione di De Palma è più originale; lui vede il liceo come una specie di matriarcato. Dovunque si guardi, ci sono ragazze dietro le quinte a tirare fili invisibili, a pilotare elezioni, a usare i loro ragazzi come pretesti. Contro questa realtà, Carrie diventa doppiamente misera, perché incapace di fare una

qualsiasi di queste cose, può solo aspettare di essere salvata o dannata dalle azioni degli altri. Possiede solo il suo potere telecinetico, e sia il libro sia il film arrivano alla stessa conclusione: Carrie usa il suo «talento» per distruggere questa società marcia. E una delle ragioni del successo editoriale e cinematografico della storia sta in questo: la rivincita di Carrie è approvata da tutti gli studenti cui sono stati tirati giù i pantaloncini durante l'ora di ginnastica o cui sono state fatte le impronte dei pollici sugli occhiali durante un compito in classe. Nella scena in cui Carrie distrugge la palestra (e, nel libro, nel suo distruttivo ritorno a casa, scena che non fu girata per problemi di budget) si vede la rivoluzione tanto sognata dagli oppressi.

8

C'era una volta un povero boscaiolo che viveva con la moglie e due bambini ai margini di una grande foresta; il bambino si chiamava Hansel, la bambina Gretel. Avevano sempre avuto poco da mangiare e un giorno, durante una tremenda carestia, non potevano nemmeno dare del pane ai bambini. Una notte, mentre si rigirava nel letto, pieno di pensieri e di preoccupazioni, il boscaiolo sospirò e disse a sua moglie: «Che ne sarà di noi? Cosa daremo da mangiare ai nostri poveri bambini, se non abbiamo più niente?» La donna rispose: «Te lo dico io, marito. Domattina presto porteremo i bambini nel mezzo della foresta; accenderemo un fuoco e daremo loro un pezzo di pane ciascuno; poi andremo a lavorare e li lasceremo soli. Non troveranno la strada di casa e così ci libereremo di loro...

Finora abbiamo parlato di film horror con significati che cercano di collegare ansie reali alle paure da incubo del film horror. Ma ora, con questa citazione da *Hansel e Gretel*, la più ammonitrice delle favole, metteremo da parte persino questa pallida luce di razionalità e parleremo dei film i cui effetti vanno molto più in profondità, oltre il razionale, fino a raggiungere le paure universali.

Certamente dovremo attraversare la linea dei tabù, ed è bene che sia franco con voi sin dall'inizio. Penso che si sia tutti malati di mente; quelli che non sono in manicomio riescono solo a nascondere meglio, e forse neanche tanto meglio, dopotutto. Tutti conosciamo persone che parlano da sole; persone che contorcono la faccia in smorfie orribili quando credono che nessuno le veda; persone che hanno paure isteriche: dei serpenti, del buio, dei luoghi angusti, delle altezze... E, naturalmente, di quei vermi finali che ci aspettano con pazienza sotto terra, per fare la loro parte alla grande tavola imbandita della vita: chi un tempo mangiò finirà per essere mangiato.

Quando paghiamo quattro o cinque dollari e ci sediamo al centro della decima fila in un cinema che proietta un film horror, decidiamo di sfidare l'incubo.

Perché? Alcune delle ragioni sono semplici e ovvie. Per far vedere che possiamo farlo, che non abbiamo paura, che siamo in grado di salire su questo ottovolante. Questo non vuol dire che un bel film dell'orrore non debba sorprenderci e farci fare

un urlo a un certo punto, urleremmo come quando l'ottovolante fa il giro della morte o arriva in una gran pozza d'acqua alla fine della discesa. E i film horror, come gli ottovolanti, sono sempre stati territorio dei giovani; dopo il quarantesimo o il cinquantesimo compleanno, la voglia di fare i giri della morte cala di molto.

Come già detto, ci andiamo anche per ristabilire le nostre idee su ciò che è normalità; il film horror è conservatore per sua natura, persino reazionario. Freda Jackson nella parte dell'orribile donna in decomposizione in *La morte dall'occhio di cristallo* è lì a confermarci che, per quanto lontani si possa essere dalla bellezza di un Robert Redford o di una Diana Ross, siamo ancora lontani anni luce dalla vera bruttezza.

E ci andiamo per divertirci.

Ah, ma è qui che la terra comincia a muoversi sotto i nostri piedi, vero? Perché questo è un divertimento molto singolare. Ci divertiamo a vedere altri minacciati, e a volte uccisi. Un critico ha detto che se il football americano è la versione voyeuristica del combattimento, allora il film horror è la versione moderna del linciaggio pubblico.

È vero che i mitici, «fiabeschi» film horror vogliono eliminare le sfumature di grigio (e questa è una delle ragioni per cui *Quando chiama uno sconosciuto* non funziona; lo psicopatico, onestamente interpretato da Tony Beckley, è un poveraccio tormentato dalle sue psicosi; la nostra involontaria simpatia per lui diluisce l'impatto del film proprio come l'acqua diluisce lo scotch); ci spingono a mettere da parte le nostre preferenze di adulti per l'analisi e a diventare di nuovo bambini, a vedere il mondo diviso tra bianco e nero. Può essere che i film dell'orrore diano un sollievo alla psiche, perché è così raro essere invitati alla semplicità e persino alla pazzia più sfrenata. Ci dicono che si può dare briglia sciolta alle emozioni... o addirittura non mettergliene neanche, le briglie.

Se tutti siamo pazzi, allora la follia diventa questione di misura. Se la vostra pazzia vi porta a fare a pezzi delle donne, come Jack lo Squartatore o l'Assassino di Cleveland, vi portiamo subito in manicomio (senonché nessuno di quei due chirurghi dilettanti è mai stato catturato, eh, eh, eh); se, d'altro canto, la vostra pazzia vi fa parlare da soli quando siete sotto stress o mettervi le dita nel naso in autobus, allora vi lasceremo liberi... anche se non verrete invitati alle feste più eleganti.

Il potenziale giustiziere è quasi in ognuno di noi (escludo i santi, presenti e passati, anche se quasi tutti i santi sono stati pazzi a modo loro), e ogni tanto va fatto sfogare... Per Dio, sto parlando ancora una volta dell'Uomo Lupo. Le nostre emozioni e le nostre paure formano un vero e proprio corpo, e sappiamo che per mantenere il tono muscolare ci vuole un po' d'allenamento. Certi «muscoli» emozionali sono accettati, persino esaltati, nella nostra società civilizzata; questi sono, naturalmente, le emozioni che tendono a mantenere lo *status quo* della società stessa. Amore, amicizia, lealtà, gentilezza, sono queste le emozioni che approviamo, emozioni immortalate nelle brutte frasucole sulle cartoline Hallmark e nei versetti (non oso chiamarli poesie) di Leonard Nimoy.

Quando mostriamo queste emozioni, la società ci inonda di reazioni positive; lo si impara ancora prima di togliersi i pannolini. Quando, da bambini, abbracciamo quella

stronzzetta di nostra sorella e le diamo un bacino, gli zii e le zie sorridono e cinguettano e dicono: «Non è dolcissimo?» In genere segue una delizia tanto desiderata, come un biscotto al cioccolato. Ma se chiudiamo apposta le dita della nostra sorellina in una porta, seguono le sanzioni: aspri rimproveri da genitori, zii e zie; invece del biscotto, arrivano gli sculaccioni.

Però le emozioni per così dire incivili non spariscono, e anch'esse richiedono un allenamento. Abbiamo barzellette da «malati» come questa: «Qual è la differenza tra un camion pieno di palle da bowling e uno carico di bambini morti?» (non si può scaricare il camion pieno di palle da bowling con un forcone... barzelletta che mi è stata raccontata, guarda caso, da un bambino di dieci anni). Una barzelletta come questa può farci scappare una risatina o un ghigno mentre inorridiamo, ed è una possibilità che conferma la tesi: se siamo uniti da una fratellanza comune, allora condividiamo anche una pazzia comune. Non si tratta di difendere la pazzia o la barzelletta, ma solo di porgere una spiegazione di come i migliori film horror, come le favole più belle, riescano a essere allo stesso tempo reazionari, anarchici e rivoluzionari.

Il mio agente Kirby McCauley racconta spesso una scena del film *Il male di Andy Warhol*, e lo fa con i toni ammirati del fanatico dell'horror. Una mamma lancia il suo bambino dalla finestra di un grattacielo; stacco sulla folla in strada, si sente un forte spiaccichio. Un'altra mamma porta il suo bambino davanti al corpo (è ovviamente un cocomero al quale hanno tolto i semi), lo indica e dice: «Ecco quello che ti succederà se fai il cattivo». È una barzelletta da malati, come quella del camion di bambini morti o quella dei bambini lasciati nel bosco, che chiamiamo Hansel e Gretel.

Il «mitico» film dell'orrore, come la barzelletta macabra, deve svolgere un lavoro sporco. Si richiama a tutto ciò che di peggiore è in noi. È lo scatenarsi della morbosità, il lasciare liberi i nostri istinti di base, realizzare le fantasie più sfrenate... È, appropriatamente, tutto ciò avviene al buio. Per queste ragioni, spesso certi sinceri progressisti non li amano. Per quanto mi riguarda, mi piacciono i film più aggressivi, per esempio *Zombi*. Li paragono all'aprire una botola nel cervello civile per lanciare carne cruda agli alligatori affamati che stanno nel fiume al di sotto.

Perché preoccuparsene? Perché gli impedisce di uscirne, da quel fiume. Perché tiene loro là e me qua. Erano Lennon e McCartney a dire che l'amore è tutto ciò che ci vuole, e io sono d'accordo. Finché si dà del cibo agli alligatori.

9

E ora pochi versi del poeta Kenneth Patchen. Sono tratti dal suo piccolo, intelligente libro *But Even So*.

Vieni, figlio mio,
davvero credi che,
se volessimo farti del male,
ce ne staremmo qui, vicino

al sentiero, nella più buia
parte del bosco?

È questa l'atmosfera che creano i migliori film del mitico «orrore favolistico» ed è questa atmosfera a suggerire che, oltre il livello di semplice aggressione e morbosità, esiste un livello finale in cui il film dell'orrore fa il suo lavoro più in profondità. Ed è un bene, perché senza questo livello finale l'immaginazione umana sarebbe davvero poca cosa, e, parlando di horror, nessuno sentirebbe il bisogno di andare più in là di robetta come *L'ultima casa a sinistra* e *Venerdì 13*. D'accordo, il film horror vuole farci del male, ed è questa la ragione per cui sta in agguato nella parte più buia del bosco. A questo livello, il film dell'orrore non scherza: vuole arrivare a noi. Dopo averci portati a un livello di aspettative e di punti di vista infantili, comincerà a suonare una o più semplici melodie: la più grande limitazione (e perciò la più grande sfida) della forma dell'orrore è il suo rigore. Le cose che davvero impauriscono la gente, che prendono allo stomaco, possono essere ridotte come le frazioni, fino ad arrivare a una manciata di veri orrori. E dopo che questo è successo, diventano impossibili le analisi come quelle che ho arrischiato nelle pagine precedenti... E anche se le analisi fossero possibili, sarebbero irrilevanti. Si può indicare l'effetto raggiunto, fine della storia. È inutile cercare di andare oltre, sarebbe come dividere per due un numero primo e trovare una cifra pari. A volte l'effetto può però essere fortissimo; ci sono film, come *Freaks*, che hanno il potere di ridurci in gelatina, di farci sussurrare: «Per favore basta»; sono quei film che lanciano un incantesimo su di noi nonostante tutto, incluso il recitare la più famosa delle invocazioni: «è solo un film». E tutti questi film cominciano con il più meraviglioso degli inizi, «C'era una volta».

Quindi, prima di andare avanti, ecco un piccolo quiz. Prendete una penna e un foglio di carta e scrivete le vostre risposte. Venti domande; datevi cinque punti per ogni domanda. Se totalizzate meno di settanta punti, avete bisogno di tornare indietro e guardarvi i film di vero terrore... quelli che fanno paura proprio perché fanno paura.

Pronti? Okay. Dite i titoli di questi film.

1. C'era una volta il marito di una donna cieca che dovette partire per un viaggio (per uccidere un drago, o qualcosa di simile) e un uomo malvagio di nome Harry Roat, che veniva da Scarsdale, andava a trovarla mentre suo marito non c'era.
2. C'erano una volta tre baby-sitter che uscirono la notte di Halloween, e una sola di loro arrivò a vedere il giorno di Ognissanti.
3. C'era una volta una signora che aveva rubato dei soldi. Passò una notte non tanto buona in un motel un po' fuori mano. Tutto comunque andò bene fino all'arrivo della madre del proprietario del motel; la madre fece qualcosa di molto birichino.
4. C'erano una volta degli uomini cattivi che avevano manomesso il tubo dell'ossigeno in una camera operatoria di un grande ospedale e tanta gente entrò in un sonno molto profondo, proprio come Biancaneve. Solo che questa gente, poi, non si svegliò.

5. C'era una volta una ragazza triste che trovava i suoi uomini nei bar, e se li portava a casa, perché così si sentiva meno triste. Solo che una notte incontrò un uomo che portava una maschera. Sotto la maschera c'era l'uomo nero.
6. C'erano una volta dei coraggiosi esploratori che atterrarono su un altro pianeta per portare aiuto. Nessuno ne aveva bisogno, ma quando ripartirono scoprirono che loro avevano preso con sé l'uomo nero.
7. C'era una volta una triste signora di nome Eleanor, che ebbe un'avventura in un castello incantato. Nel castello, Lady Eleanor non era triste, perché aveva trovato nuovi amici. Solo che gli amici se ne andarono, e lei rimase... per sempre.
8. C'era una volta un giovane che cercò di portare una pozione magica da una nazione all'altra a bordo di un tappeto volante. Ma fu catturato prima di poter salire sul tappeto volante, e i cattivi gli portarono via la pozione magica e lo rinchiusero in una terribile prigione.
9. C'era una volta una bambina che all'apparenza era dolce, ma in realtà era molto cattiva. Chiuse a chiave il bidello nella sua stanza dopo aver dato fuoco al suo letto di truciolo perché lui era stato cattivo.
10. C'erano una volta due bambini, molto simili a Hansel e Gretel, e quando il loro babbo morì, la loro mamma si risposò con un uomo cattivo che fingeva di essere molto buono. L'uomo cattivo si era tatuato la scritta AMORE sulle dita di una mano e ODIO sulle dita dell'altra.
11. C'era una volta una signora americana che viveva a Londra. La sua sanità mentale era da molti messa in dubbio. Pensava di aver visto un omicidio nella vecchia casa accanto, ormai in rovina.
12. C'erano una volta una signora e suo fratello, che erano andati a portare dei fiori sulla tomba della loro madre e il fratello, al quale piaceva fare scherzi un po' cattivi, la impaurì dicendo: «Vengono a prenderti, Barbara». Senonché vengono davvero a prenderla... ma prendono prima lui.
13. C'erano una volta tutti gli uccelli del mondo che impazzirono e cominciarono a uccidere le persone perché gli uccelli erano caduti vittime di un incantesimo malvagio.
14. C'era una volta un folle che cominciò a uccidere la sua famiglia, uno alla volta, a colpi d'ascia, in una vecchia casa irlandese. Quando mozzò la testa del nonno, la testa cadde proprio nella piscina, non è divertente?
15. C'erano una volta due sorelle invecchiate insieme in un castello incantato nel Regno di Hollywood. Un tempo, tanti anni fa, una di loro era stata famosa, nel Regno di Hollywood. L'altra era su una sedia a rotelle. E sapete cosa successe? La sorella che poteva camminare servì per cena un topo morto alla sorella paralizzata! Non è divertente?
16. C'era una volta il guardiano di un cimitero che scoprì che se metteva degli spilli neri sui posti ancora vuoti della sua carta del cimitero, le persone che avevano comprato quei posti vuoti morivano. Ma sapete cosa successe quando tolse gli spilli neri e mise al loro posto degli spilli bianchi? Il film diventò una grande cazzata! Non è divertente?

17. C'era una volta un uomo cattivo che rapì la principessina e la seppellì ancora viva... o almeno diceva di averlo fatto.
18. C'era una volta un uomo che aveva inventato delle gocce magiche per gli occhi, e le usava per vedere le carte delle persone a Las Vegas e fare un sacco di soldi. Riusciva anche a vedere sotto i vestiti delle ragazze alle feste, e questa non era una cosa carina da fare, ma aspettate. L'uomo cominciò a vedere di più... di più... *sempre di più*.
19. C'era una volta una donna che allevava il figlio di Satana, e lui la spinse tra i binari di una galleria con il suo triciclo, dove fu travolta da un treno. Che cosa cattiva! Ma la mamma fu fortunata! Morì e non si dovette fare anche il seguito!
20. C'erano una volta degli amici che fecero una gita in canoa su un fiume magico, degli uomini cattivi videro che si stavano divertendo e decisero di farli smettere. Questo perché non volevano che questi amici, che venivano dalla città, si divertissero così tanto nei loro boschi.

Okay, vi siete scritti tutte le risposte? Se avete quattro o più caselle vuote – e neanche un'idea su come riempirle – avete passato troppo tempo a vedere film «di qualità» come *Giulia*, *Manhattan* e *All American Boys*. E mentre guardavate Woody Allen che faceva l'imitazione di un pelo incarnito (un pelo incarnito progressista, naturalmente), avete perso alcuni dei film più terribili e paurosi mai fatti. Le risposte erano:

1. *Gli occhi della notte*
2. *Halloween: la notte delle streghe*
3. *Psyco*
4. *Coma profondo*
5. *In cerca di Mr. Goodbar*
6. *Alien*
7. *Gli invasati*
8. *Fuga di mezzanotte*
9. *Il giglio nero*
10. *La morte corre sul fiume*
11. *Ad un'ora della notte*
12. *La notte dei morti viventi*
13. *Gli uccelli*
14. *Terrore alla tredicesima ora*
15. *Che fine ha fatto Baby Jane?*
16. *I Bury the Living*
17. *Macabro*⁴³

⁴³ Questo film di William Castle – il primo ma sfortunatamente non l'ultimo – era forse il film «obbligatorio» da vedere dei miei giorni alle medie. Il titolo [*Macabre*, in originale] era pronunciato *McBare* dai miei amici a Stratford, nel Connecticut. «Obbligatorio» o no, i genitori non volevano che ci andassimo, per via delle locandine agghiaccianti. Io, con la mia inventiva da vero appassionato del genere, dissi a mia madre che sarei andato a vedere *Davy Crockett*, un film Disney

18. *L'uomo dagli occhi a raggi X*
19. *Il presagio*
20. *Un tranquillo weekend di paura.*

La prima cosa che balza agli occhi in questa lista di film è che, di questi venti (che definirei il corso di base sui film horror del periodo che stiamo trattando qui), ben quattordici non hanno nella trama nessun accenno al soprannaturale... quindici se si conta *Alien*, che è almeno nominalmente un'opera di fantascienza (tuttavia lo conto tra i soprannaturali; lo vedo come una specie di Lovecraft dello spazio esterno, l'uomo che alla fine trova gli Antichi Dei anziché esser loro a trovare noi). Così potremmo anche dire che, paradossale o no, i film di orrore favolistico richiedono una buona dose di realtà per andare avanti. È questa realtà che libera l'immaginazione di un peso extra e rende più facile da sollevare il peso dell'incredulità. Il pubblico è spinto nel film dalla certezza che, in alcune circostanze, ciò che accade nel film potrebbe succedere davvero.

La seconda cosa da notare è che un quarto di questi film si riferisce nel titolo alla «notte» o al «buio». Il buio, non è necessario dirlo, fornisce la base alle nostre paure più primordiali. Per quanto si consideri spirituale la nostra natura, la nostra fisiologia è simile a quella di tutti gli altri mammiferi che strisciano, nuotano, trotano o camminano; dobbiamo arrangiarci con gli stessi cinque sensi. Molti mammiferi hanno la vista acuta, ma non noi. Ci sono mammiferi (i cani, per esempio) che hanno una vista ancora peggiore della nostra, ma la loro mancanza di intelligenza li ha costretti a sviluppare altri sensi a un'acutezza che non possiamo neanche immaginare (anche se crediamo di sì). I sensi più sviluppati del cane sono l'udito e l'odorato.

Certi cosiddetti fisici cianciano di un «sesto senso», un termine vago che a volte vuol dire telepatia, a volte precognizione, a volte Dio sa cosa, ma un sesto senso l'abbiamo davvero, ed è proprio l'acutezza dei nostri apparati di ragionamento. Fido può seguire un centinaio di odori che non riusciamo ad avvertire, ma lui non sarà mai bravo negli scacchi o nella pesca. Questo potere di ragionamento ha reso inutile ogni sviluppo degli altri sensi; nella realtà, gran parte delle persone hanno organi di senso sottosviluppati persino rispetto agli standard umani (da qui gli occhiali e gli apparecchi per la sordità). Ma riusciamo a farcela lo stesso grazie al nostro supercervello.

Queste cose servono quando stiamo trattando affari in un salone ben illuminato o stiriamo il bucato in salotto in un pomeriggio di sole; ma quando le luci si spengono durante un temporale e si rimane a brancolare nel buio, cercando di ricordare dove abbiamo messo le candele, la situazione cambia del tutto. Anche un Boeing 747 con il suo sofisticato radar di bordo non può atterrare nel bel mezzo di un banco di nebbia. Quando va via la luce e ci troviamo in difficoltà nel buio fitto, la realtà stessa tende ad appannarsi.

Quando viene a escludersi un canale sensorio, il senso corrispondente si disattiva (anche se mai al 100%, ovviamente; vedremo una traccia davanti agli occhi anche in

che sapevo di poter poi raccontare perché avevo letto tutta la storia nelle cartine delle gomme da masticare.

una stanza buia, e si sentirà un lieve ronzio anche nel silenzio più perfetto... questi «impulsi fantasma» indicano solo che il circuito è aperto, e in attesa). Lo stesso non avviene con il cervello, fortunatamente o sfortunatamente a seconda della situazione. Siamo fortunati se ci troviamo in una situazione noiosa; si può usare il sesto senso per organizzare la giornata di lavoro che seguirà, per chiedersi come sarebbe la vita se si vincessero il primo premio alla grande lotteria di Stato, o per speculare su cosa si mette (se si mette qualcosa) Miss Hepplewaite sotto quei vestitini stretti. D'altra parte, il funzionamento costante del cervello può essere un bene e un male. Chiedetelo a chi soffre di insonnia cronica.

Alle persone che affermano di non impaurirsi ai film dell'orrore, dico sempre di fare un semplice esperimento. Andate a vedere un film come *La notte dei morti viventi*, da soli (avete mai notato quante persone vanno in gruppo ai film horror, se non addirittura in vere e proprie comitive?). Dopo il film, salite in macchina, andate fino a una vecchia casa in rovina: ce n'è una in ogni città (eccetto Stratford, nel Connecticut, ma lì hanno altri problemi). Entrate. Salite in soffitta. Sedetevi. Ascoltate gli scricchiolii e i mormorii della casa. Noterete come quegli scricchiolii somiglino al rumore che fa qualcuno o qualcosa – che sale le scale. Sentite l'odore della muffa. Del marcio. Del decadimento. Pensate al film che avete appena visto. Pensateci mentre sedete lì al buio, e non vedete cosa potrebbe strisciare verso di voi... cosa potrebbe mettere i suoi sporchi, contorti artigli sulla vostra spalla... o intorno al vostro collo...

Questa potrebbe dimostrarsi, proprio per il buio, un'esperienza illuminante.

La paura del buio è la paura più infantile. I racconti del terrore vengono in genere raccontati intorno al fuoco di un campeggio o comunque dopo il tramonto, perché le cose di cui si ride alla luce del sole possono essere diverse sotto le stelle. E questo è un fatto usato e riconosciuto da ogni regista e scrittore di storie dell'orrore, uno di quegli infallibili punti di pressione su cui è certa la presa dell'orrore.⁴⁴ Questo è particolarmente vero per i registi, e fra tutti gli strumenti che si possono usare nel cinema, è forse questa paura del buio a sembrare la più naturale, immediata, poiché i film, per loro natura, vengono visti al buio.

Michael Cantalupo, un assistente editor alla Everest House, mi ricordò un trucco usato nelle prime proiezioni di *Gli occhi della notte*, che in questo contesto dev'essere menzionato. Gli ultimi quindici o venti minuti del film sono davvero terrificanti, in parte grazie alle straordinarie interpretazioni di Audrey Hepburn e Alan Arkin (a mio parere l'interpretazione di Arkin nel personaggio di Harry Roat Jr, di Scarsdale, può essere definita la migliore interpretazione del «cattivo» in tutta la storia del cinema, in gara con Peter Lorre in *M, il mostro di Düsseldorf*) e in parte al brillante accorgimento nel finale della sceneggiatura di Frederick Knott.

In un ultimo disperato tentativo di sopravvivere, la Hepburn rompe tutte le lampadine nell'appartamento e nel corridoio, così da essere ad armi pari con Arkin. Il

⁴⁴ Ogni tanto qualcuno va brillantemente contro la tradizione e produce una rara opera di ciò che si può chiamare «orrore alla luce del sole». Ramsey Campbell è uno specialista, comprate la sua raccolta di racconti *Incubi e risvegli*, per esempio.

problema è che si è dimenticata una lampadina... ma l'avremmo probabilmente dimenticata anche io e voi. È la lampadina dentro il frigorifero.

Comunque, il trucco consisteva nello spegnere ogni luce nella sala eccetto le luci delle uscite di sicurezza. Fino agli ultimi dieci minuti di *Gli occhi della notte* non mi ero mai accorto di quante luci siano accese nei cinema, anche durante la proiezione. Ci sono quelle minuscole lampadine sul soffitto se la sala è di recente costruzione, quegli eleganti lumini elettrici a forma di fiammella sulle pareti delle vecchie sale. In caso di bisogno si può anche ritrovare la propria poltrona dopo essere stati in bagno facendosi guidare dalla stessa luce dello schermo. Senonché quei minuti di *Gli occhi della notte* sono girati in un appartamento completamente buio. Abbiamo solo le orecchie, e quello che sentiamo – le urla di Audrey Hepburn, il respiro sofferente di Arkin (è stato pugnalato poco prima, e appena cominciamo a rilassarci un po', credendo che possa anche essere morto, eccolo saltar fuori come un malefico pupazzo a molla) – non è molto confortante. E così eccovi lì seduti. Il vostro supercervello confuso e bloccato come la vecchia automobilina che avevate da piccoli, e non ci sono stimoli esterni su cui ragionare. Siete lì a soffrire, a sperare che si riaccendano le luci... E lo faranno, prima o poi. Mike Cantalupo mi disse di aver visto *Gli occhi della notte* in un cinema così scalcinato che le luci delle uscite di sicurezza erano rotte.

Deve essere stato tosto.

Il ricordo di Mike mi fece tornare in mente un film di William Castle, *Il mostro di sangue*, in cui c'era un trucco simile (seppur molto più grezzo, nello stile di Castle). Castle, già menzionato, era il re dei trucchi; fu lui a ideare «l'assicurazione contro la paura», con tanto di polizza da centomila dollari; se morivate durante il film, i vostri eredi prendevano la somma. Poi ci fu il trucco dell'infermiera a disposizione durante le proiezioni»; fino al «dovete misurarvi la pressione prima di vedere un film così tremendo», e molti altri.

Ora non ricordo bene l'esatta trama di *Il mostro di sangue*, un film così economico da essersi ripagato i costi di produzione dopo che appena mille persone l'avevano visto; comunque c'era questo mostro che si cibava di paura. Quando le sue vittime erano così terrorizzate da non poter neanche urlare, si attaccava alle loro colonne vertebrali e... sì... le faceva *fremere a morte*. Lo so che deve sembrare molto stupido, ma nel film funzionava (anche se, forse, per questo contava molto il fatto di avere undici anni). Ricordo che una bella ragazza fu presa nella vasca da bagno. Peccato.

Ma non c'importa la trama; ecco il trucco. A un certo punto il mostro entrava in un cinema, uccideva l'operatore, e riusciva a staccare la corrente elettrica. Nello stesso momento, in sala si spegnevano tutte le luci e lo schermo si faceva buio. Ora, non vi ho detto che l'unico modo di liberarsi del mostro una volta che si era attaccato alla vostra colonna vertebrale, era di lanciare un urlo, così da cambiare la qualità di adrenalina di cui si cibava. E a questo punto la voce narrante del film strillava: «Il mostro è in questo cinema! Potrebbe essere sotto il vostro posto! Urlate! Urlate! Urlate se volete vivere!» Il pubblico ovviamente ubbidiva, e nella scena seguente si vedeva il mostro scappare, scacciato da tutta quella gente urlante. E non era tutto: racconta Dennis Etchison che c'era ancora un altro trucco usato da Castle nelle prime

proiezioni di *Il mostro di sangue* (solo in certi cinema, però). Dennis dice che su certe file di questi cinema «erano collocati dei cicalini sul fondo o sul retro delle poltrone, così al momento giusto si poteva udire e sentire – il mostro nella propria fila!»⁴⁵

Escludendo i film che sollevano l'argomento del buio già nel titolo, quasi ogni altro film della lista del quiz che vi ho posto fa un grande uso della paura del buio. Solo, all'incirca, diciotto minuti di *Halloween* di John Carpenter non sono girati dopo il tramonto. In *In cerca di Mr. Goodbar* l'orribile scena finale (mia moglie corse in bagno, credendo che l'attrice stesse per vomitare i biscotti), in cui Tom Berenger pugnala a morte Diane Keaton, è girata nell'appartamento di lei, al buio completo se si toglie una tremolante lucina intermittente. In *Alien* non c'è neanche bisogno di citare il continuo uso del buio. NELLO SPAZIO, NESSUNO PUÒ SENTIRVI URLARE, era lo slogan sui manifesti; ma potevano anche scrivere: NELLO SPAZIO È SEMPRE UN MINUTO DOPO LA MEZZANOTTE. L'alba non arriva mai in quel golfo lovecraftiano in pieno spazio.

Hill House è sempre sinistra, sempre oscura, ma riserva i suoi effetti speciali (la faccia nel muro, le porte che si gonfiano, i suoni rimbombanti, la cosa che tiene la mano a Eleanor) per dopo il tramonto. Un altro editor della Everest House, Bill Thompson (ormai mio editor da almeno mille anni; forse in un'altra vita io ero il suo editor e ora lui si vendica) mi ha ricordato che in *La morte corre sul fiume* – mea culpa per aver avuto bisogno che qualcuno me lo ricordasse – c'è una delle scene di horror che gli è rimasta in mente per anni, e cioè i capelli di Shelley Winters fluttuanti nell'acqua dopo che il predicatore omicida l'aveva uccisa nel fiume. Tutto questo avviene, ovviamente, dopo il tramonto.⁴⁶

C'è un'interessante similitudine tra la scena in cui la bambina uccide sua madre con una paletta da giardiniere in *La notte dei morti viventi* e la scena culminante in *Gli uccelli*, in cui Tippi Hedren è intrappolata in soffitta e viene attaccata da corvi, passeri e gabbiani. Tutte e due le scene sono esempi classici di come si possano usare selettivamente il buio e la luce. Tutti ricordiamo, dai giorni dell'infanzia, che una luce forte aveva il potere di far svanire il male e la paura, mentre a volte una piccola luce peggiorava solo le cose. Era la luce del lampione davanti a casa che faceva sembrare dita di strega i rami di un albero vicino, e la luce della luna che luccicava sulla finestra dava al mucchio di giocattoli spinti contro l'armadio l'aspetto di una Cosa rannicchiata, pronta a saltarci addosso in ogni momento.

Durante la scena matricida in *La notte dei morti viventi* (che, come la scena della doccia in *Psycho*, sembra quasi senza fine ai nostri occhi scioccati la prima volta che la

⁴⁵ È divertente ripensare a quei disperati trucchi per convincere il pubblico a vedere dei brutti film horror. Durante una cavolata di produzione italiana, *La notte che Evelyn uscì dalla tomba*, nei cinema si diceva sarebbe stato servito *blood-corn*, pop-corn al sangue, cioè normale pop-corn tinto di rosso. Durante *Jack lo squartatore*, un tipico film dell'orrore degli anni Sessanta, stile Hammer, il film, girato in bianco e nero, diventava a colori negli ultimi cinque minuti, in cui lo Squartatore, che poco saggiamente si era nascosto nel vano dell'ascensore, viene schiacciato dalla cabina che scende.

⁴⁶ Dennis Etchison ribatte, negando la versione di Thompson, che la scena avvenne di giorno altrimenti come si sarebbe fatto a vedere – o fotografare – Shelley Winters in fondo al fiume? (Interessante. Allora siamo noi a creare il buio nei nostri ricordi.)

vediamo), il braccio della bambina colpisce una lampadina penzolante, e la cantina diventa un paesaggio da incubo fatto di ombre in movimento: si mostrano, si celano, si mostrano di nuovo. Durante l'attacco degli uccelli nella soffitta, l'effetto di intermittenza è dato dalla grossa torcia elettrica che tiene in mano Tippi Hedren (effetto già menzionato in *In cerca di Mr. Goodbar* e usato anche – in modo irritante e senza alcuna apparente ragione – nel corso dello sconnesso monologo di Marlon Brando verso la fine di *Apocalypse Now*): la scena ottiene così un polso, un battito: all'inizio il fascio di luce si muove rapidamente quando la Hedren agita la torcia per tenere lontani gli uccelli... E man mano che le mancano le forze e cade prima in uno stato di choc e poi di incoscienza, la luce si muove sempre più lentamente, poi scivola verso il suolo. Finché rimane solo il buio... E, in quel buio, il tenebroso, roteante sbattere di molte ali.

Non mi ostinerò su questo punto analizzando il «quoziante di buio» in ciascuno di tali film, ma chiuderò l'argomento facendo notare come anche in quei pochi film che raggiungono l'effetto dell'«orrore alla luce del sole», ci sono spesso dei momenti di paura al buio: Geneviève Bujold che, in *Coma profondo*, si arrampica su per la scala di servizio nel condotto che poi la porterà sopra la sala operatoria, lo fa al buio, così come Ed (Jon Voight) che si arrampica sulla scogliera alla fine di *Un tranquillo weekend di paura...* per non dire di quando si profana la tomba con le ossa dello sciacallo in *Il presagio*, e la scoperta di Luana Anders del «memoriale» subacqueo per la sorellina morta da anni nel primo film di Francis Coppola (fatto per la Aip), *Terrore alla tredicesima ora*.

Prima di abbandonare l'argomento, ecco altri esempi: *La doppia vita di Dan Craig*, *Dracula principe delle tenebre*, *La notte della lunga paura*, *Il sonno nero del dottor Satana*, *Il mistero della camera nera*, *I tre volti della paura*, *Gli occhi neri di Londra*, *The Dark*, *Incubi notturni*, *Night of Terror*, *La notte del demonio*, *Le ali della notte*, *La notte delle streghe...*

Avete capito. Se il buio non fosse esistito, gli autori di film dell'orrore avrebbero dovuto inventarlo.

10

Di uno dei film del quiz ho preferito non parlare, un po' perché è l'antitesi dei molti già commentati (per suscitare orrore non si serve del buio, ma della luce) e un po' perché ci porta a una breve digressione su una cosa che il film dell'orrore «mitico» o «favolistico» può suscitare in noi, di cui ancora non avevamo detto. Tutti siamo capaci di riconoscere la grossolanità, del resto facile da raggiungere,⁴⁷ ma solo nei film horror il grossolano, il triviale (gli impulsi emotivi più infantili) riescono talvolta a diventare arte. Ora, già vi sento dire che non c'è niente di artistico nel disturbare una persona con la volgarità (basta masticare il cibo e poi aprire la bocca in

⁴⁷ Mi ricordo quando, da bambino, uno dei miei amici mi disse di provare a immaginare di scendere giù per una lunga ringhiera che all'improvviso diventa una lama di rasoio. Ci vollero *giorni* perché me lo scordassi.

faccia a chi mangia con noi), ma come la mettiamo con Goya? O le scatole Brillo e le lattine di zuppa di Andy Warhol?

Su questo livello, persino i peggiori film horror a volte riescono ad avere un momento o due di successo. Un giorno Dennis Etchison mi ricordò al telefono di una breve scena in *L'invasione dei ragni giganti* in cui una donna beve il suo cocktail di vitamine mattutino, senza sapere che un bel ragno grasso ci è caduto dentro prima che accendesse il frullatore. Yum yum. Nel dimenticabilissimo *I carnivori venuti dalla savana*, c'è un momento da dimenticare subito (almeno per noi duecento spettatori che l'abbiamo visto) nel quale una donna che sta facendo la doccia sente il flusso d'acqua interrompersi, guarda in alto, e vede la doccia intasata da una massa ribollente di lombrichi. In *Suspiria* di Dario Argento, delle ragazzine sono fatte oggetto di una vera e propria pioggia di vermi... proprio prima di andare a letto. Tutto questo non ha niente a che vedere con la trama del film, ma è vagamente interessante, in un certo suo modo repellente. In *Maniac*, diretto da William Lustig, fino a quel momento regista tranquillo, c'è l'incredibile scena in cui l'omicida scotenna con cura una delle sue vittime; la macchina da presa, poi, non sbircia la scena: la fissa con una specie di morta, contemplativa attenzione, e la scena diventa insostenibile, impossibile da guardare.

Come già ho detto prima, i buoni film dell'orrore spesso agiscono con grande successo su questo livello primitivo, infantile, tipo: «Vuoi vedere il cibo che ho appena masticato?» Lo chiamerei «fattore yuch»... già noto con il nome di «Oh, Dio, com'è *triviale!*» Questo è anche il punto su cui i migliori critici progressisti e i migliori critici reazionari divergono sull'argomento dei film horror (vedete, per esempio, la differenza tra la critica su *McCall's* di Lynn Minton a *Zombi*, se ne era andata dopo due soli rulli, e la storia di copertina nella sezione delle arti sul *Boston Phoenix*). Come la musica punk, il film dell'orrore che mostra della grossolanità trova la sua strada verso l'arte con infantili atti di anarchia: la scena di *Il presagio* in cui il fotografo è decapitato da una lastra di vetro è arte della più singolare, e non si possono biasimare i critici che trovano più semplice parlare della poco credibile incarnazione per lo schermo di Lillian Hellman data da Jane Fonda in *Giulia*, piuttosto che di roba come questa.

Ma il grossolano è arte, ed è importante che questo venga spiegato. Il sangue può volare dovunque senza impressionare il pubblico. Se invece il pubblico gradisce e comprende, o comunque apprezza, i personaggi e li considera come vere persone, se un certo legame artistico si è formato, il sangue volerà e il pubblico *non potrà* rimanere passivo. Non ricordo nessuno che sia uscito dall'aver visto *Gangster Story* di Arthur Penn o *Il mucchio selvaggio* di Sam Peckinpah senza dare l'impressione di essere stato colpito sulla testa da qualcosa di pesante. Eppure la gente esce sbadigliando da altri film di Peckinpah, come *Voglio la testa di Garcia* o *La croce di ferro*. Quel legame vitale non si stabilisce.

Certo non si può dire che *Gangster Story* non sia arte, ma ritorniamo al purè di arachnidi in *L'invasione dei ragni giganti*. Non lo si può definire arte rispetto all'idea di legame tra pubblico e personaggio. Credetemi, a nessuno importa niente della donna che si beve il ragno (o di nessun altro in quel film), ma ciò che conta è quel

momento di *frisson*, l'attimo in cui le brancolanti dita del regista scoprono un varco nelle nostre difese, vi si infilano, e premono uno di quei punti di pressione psichica. Ci si identifica con la donna che senza saperlo beve il ragno su di un livello che non ha niente a che fare con il suo personaggio; ci si identifica con lei in quanto essere umano in una situazione che si è fatta orribile: in altri termini, il grossolano serve come ultimo possibile mezzo di identificazione quando i metodi più nobili, quelli più convenzionali insomma, hanno fallito. Quando lei beve, noi rabbriviamo, e così riaffermiamo la nostra comune umanità.⁴⁸

Detto questo, occupiamoci di *L'uomo dagli occhi a raggi X*, uno dei più interessanti e poco conosciuti filmetti di horror, che tra l'altro finisce con una delle più raccapriccianti scene mai girate.

Questo film fu prodotto e diretto nel 1963 da Roger Corman, che stava compiendo in quei giorni la sua metamorfosi, passando dal bruco che aveva prodotto scempiaggini come *L'assalto dei granchi giganti* e *La piccola bottega degli orrori* (la cui unica cosa degna di nota era l'essere uno dei primi film interpretati da Jack Nicholson), alla farfalla responsabile di film dell'orrore belli e interessanti come *La maschera della morte rossa* e *La vergine di cera*. Il film *L'uomo dagli occhi a raggi X* segna il momento in cui questa strana creatura esce dal guscio. La sceneggiatura era scritta da Ray Russell, l'autore di *Mr. Sardonicus* e di molti altri racconti e romanzi (l'esageratamente esplicito, *Incubus*, *il potere del male* e *The Princess Pamela*, e quest'ultimo ebbe un buon successo).

Nel film *L'uomo dagli occhi a raggi X*, Ray Milland è uno scienziato, il quale riesce a sintetizzare delle gocce per gli occhi che gli rendono possibile vedere attraverso muri, vestiti, carte da gioco, tutto. Ma una volta che il processo inizia, non c'è modo di fermarlo. Gli occhi di Milland subiscono una mutazione, prima diventano iniettati di sangue e poi acquisiscono una strana colorazione giallastra. È a questo punto che cominciamo a innervosirci, forse sentiamo che il grossolano è in arrivo, e in un certo senso è già arrivato. Gli occhi sono uno di quei punti vulnerabili nella nostra armatura, un punto in cui si può essere feriti. Immaginate, per esempio, di infilare il pollice nell'occhio – aperto – di qualcuno, di sentire il molliccio, di vederlo schizzare verso di voi. Cattivissimo, vero? È immorale anche il solo pensarlo. Ma vi ricorderete sicuramente del vecchio gioco che si fa da sempre alle feste nel giorno di Halloween, l'Uomo Morto, quando tutti si passano di mano in mano, nel buio, degli acini d'uva sbucciati, alla solenne intonazione di: «Questi sono gli occhi del morto!» Accidenti! Grossolano, non è vero?

Come il resto del nostro equipaggiamento, gli occhi sono cose che tutti abbiamo in comune, ne aveva un paio anche il vecchio ayatollah Khomeini. Ma per quanto ne so, nessun film dell'orrore è mai stato fatto su di un naso impazzito, e mentre non è mai esistito un film intitolato *L'orecchio strisciante*, ce n'è però stato uno dal titolo *The*

⁴⁸ Questo potrebbe portare all'accusa che la mia definizione di film dell'orrore come arte sia troppo ampia, che ci faccio entrare tutto. Ma non è vero. Film come *Massacro al central College* e *The Bloody Mutilators* non funzionano su nessun livello. E se le mie opinioni sui confini dell'arte vi sembrano troppo indulgenti, peccato. Non sono uno snob, se voi lo siete è un problema vostro. Mel mio lavoro, quando si perde il gusto per le sciocchezze, è meglio darsi ad altro.

Crawling Eye («L'occhio strisciante»). Tutti sappiamo che gli occhi sono i nostri organi sensori più vulnerabili, i più vulnerabili accessori della nostra faccia, e sono anche (uuh!) teneri. Forse questo è il peggio...

Così, mentre Milland porta gli occhiali per tutta la durata del secondo tempo, si diventa sempre più nervosi e impazienti di scoprire cosa sta succedendo dietro quelle lenti. In più, sta accadendo qualcosa d'altro, qualcosa capace di elevare *L'uomo dagli occhi a raggi X* a un livello artistico molto più alto. Diventa una specie di film horror alla Lovecraft, ma in un'accezione diversa, forse più pura, di quella di *Alien*.

Gli Antichi Dei, disse Lovecraft, sono là fuori, il loro unico desiderio è quello di tornare, ed esistono flussi di potere a loro accessibili, intima Lovecraft, così potenti da far impazzire un uomo normale che avesse il coraggio di guardarne la fonte, forze così potenti che una galassia intera non potrebbe uguagliarne la millesima parte.

Credo sia una di queste fonti di potere che Ray Milland comincia a intravedere mentre la sua vista continua a svilupparsi a un ritmo inesorabile. Prima la vede come una luce in movimento, prismatica, nel buio, una di quelle cose che si vedono in un *trip* da LSD. Corman, come ricorderete, ci ha anche regalato Peter Fonda in *Il serpente di fuoco* (scritto con Jack Nicholson), per non citare *I selvaggi*, che contiene la scena in cui un morente Bruce Dern dice: «Qualcuno mi dia una sigaretta dritta». Comunque, questo punto di luce che Milland vede comincia a ingrandirsi, a farsi più chiaro. Ancora peggio, potrebbe essere vivo... E accorgersi di essere osservato. Milland ha visto attraverso tutto fino al limite dell'universo e oltre; e ciò che ha trovato l'ha fatto impazzire.

Questa forza diventa così chiara da riempire lo schermo nelle soggettive; è una cosa mostruosa, luminosissima, che lui non riesce però a mettere a fuoco. Alla fine Milland non riesce più a sopportarla. Si dirige in macchina fino a un luogo solitario (con quella presenza luminosa sempre davanti), e si toglie gli occhiali, mostrando occhi di un nero brillante, assoluto. Si ferma per un attimo... E poi se li strappa via. Corman arresta l'immagine su quelle sanguinanti orbite vuote. Ma ho sentito delle voci secondo le quali, vere o non vere che siano, l'ultima battuta della sceneggiatura è stata tolta perché *troppo* orribile. Se fosse vero, sarebbe l'unico possibile finale per la storia. Secondo queste voci, Milland urla: «Lo vedo ancora!»

E questi sono solo i primi passi in quel profondo lago di comune esperienza umana e di terrori che è il mito. Sarebbe possibile continuare con dozzine di altri esempi, con fobie come quella delle altezze (*La donna che visse due volte*), dei serpenti (*Kobra*), dei gatti (*Il terrore negli occhi del gatto*), dei topi (*Willard e i topi*, *L'ultima carica di Ben*) e con tutti quei film che si affidano alla grossolanità per raggiungere il loro effetto. Oltre a questi ci sono altri laghi, altri miti... ma dobbiamo lasciare qualcosa anche per dopo, giusto?

Al di là degli esempi che si possono fornire, ci ritroveremo sempre a quell'idea di punti di pressione fobica... proprio come, in fondo, il più bel valzer si basa sulla semplicità del passo. Il film dell'orrore è una scatola chiusa, con una manovella da una parte, e in ultima analisi tutto si risolve nel girare la manovella finché il pupazzo non esce dalla scatola, con un'ascia in mano e un sorriso omicida. Come il sesso,

l'esperienza è infinitamente desiderabile, in sé, ma una discussione sull'effetto specifico è un po' monotona.

Invece di continuare sullo stesso argomento chiudiamo la nostra breve discussione sul film horror inteso come mito e come favola, con quello che è il Grande Problema: la morte. Ecco la carta vincente di ogni film dell'orrore. Ma questa carta non viene usata nel modo in cui la userebbe un veterano del bridge, con la perfetta comprensione di tutte le implicazioni e possibilità di guadagno: la si usa, invece, come la userebbe un bambino impegnato in una partitina con la nonna. In questo dato risiede sia il fattore che limita le possibilità artistiche dell'horror, sia il suo eterno, accattivante, morboso fascino.

«La morte», pensa il giovane Mark Petrie in *Le notti di Salem*, «è quando i mostri ti prendono». E se dovessi sintetizzare in una frase tutto ciò che ho mai scritto o detto dell'horror (e molti critici direbbero che avrei fatto meglio a farlo, ha-ha), la frase sarebbe quella. Non è il modo in cui gli adulti vedono la morte; è una cruda metafora che lascia ben poco spazio alle possibilità dell'esistenza del paradiso, dell'inferno, del nirvana, o di quel vecchio detto sulla «ruota del karma che gira e andrà meglio nella prossima vita, ragazzi». È un punto di vista che, come la maggior parte dei film dell'orrore, non mira a congetture filosofiche sul «dopovita», ma tratta solo del momento in cui alla fine dovremo liberarci delle nostre spoglie mortali. L'istante della morte è il solo, universale rito di passaggio, e l'unico per il quale non abbiamo alcuna informazione capace di spiegare quali cambiamenti ci si debba aspettare una volta che vi saremo passati. Sappiamo solo che dovremo passarci; e anche se esistono delle regole di... la vogliamo chiamare etichetta? Sull'argomento, in genere si arriva al momento finale impreparati. La gente muore mentre fa l'amore, negli ascensori, mentre infila monete nel tassametro. C'è chi muore a metà di uno starnuto. Nei ristoranti, in motel da pochi soldi, qualcuno sulla tazza del cesso. È difficile contare su una morte a letto, o con le scarpe ai piedi. Quindi sarebbe ben strano che non temessimo la morte. È sempre presente, questo grande irriducibile fattore delle nostre vite, padre senza volto di centinaia di religioni, così inafferrabile da non essere neanche discusso alle feste. La morte diventa mito nei film dell'orrore, ma diciamo subito che l'horror mitizza la morte sul più semplice dei livelli: la morte nei film dell'orrore è quando i mostri ti prendono.

Noi appassionati di film horror abbiamo visto gente bastonata, bruciata sul rogo (Vincent Price nel personaggio del Generale Cacciastreghe nel film della Aip *Il grande inquisitore*, sicuramente uno dei film più rivoltanti mai fatti uscire negli anni Sessanta: nel finale c'era appunto questa bella cottura al sangue), crocifissa, impiombata, ferita negli occhi con un ago, mangiata viva dalle cavallette, dalle formiche, dai dinosauri e persino dagli scarafaggi; abbiamo visto gente decapitata (*Il presagio*, *Venerdì 13*, *Maniac*), disgraziati cui era stato succhiato il sangue, o inghiottiti dagli squali (come dimenticare il canotto macchiato di sangue e lacerato, sul quale avevamo visto un bambino, che viene lentamente portato a riva dalla risacca in *Lo squalo*?) o dai piraña; abbiamo visto «cattivi» urlare nelle sabbie mobili o in vasche di acido; uomini come noi spiaccicati, impiccati, o gonfiati fino a morire; alla fine di *Fury* di Brian De Palma, John Cassavetes letteralmente esplode.

E comunque i critici più aperti, i cui concetti di civiltà, vita e morte sono in genere più complessi, non vedono di buon occhio questo gratuito massacro, lo considerano (al massimo) l'equivalente morale dello strappare le ali alle mosche e, nel caso peggiore, l'evocazione di istinti degni di una folla impazzita. Ma in quel paragone con lo strappare le ali alle mosche c'è una similitudine che richiede un esame. Pochi bambini non hanno strappato le ali alle mosche, da piccoli, o non si sono messi a sedere sul marciapiede a vedere come fa a morire un insetto. Nella scena iniziale di *Il mucchio selvaggio*, un gruppo di bambini allegri e sorridenti dà fuoco a uno scorpione, una scena indicativa di ciò che le persone che non si interessano ai bambini (o che non li conoscono) in genere definiscono erroneamente «la crudeltà dei bambini». I bambini sono crudeli di proposito solo molto di rado, e torturano ancora più raramente, per come comprendono il concetto; tuttavia, possono uccidere per esperimento, guardando gli ultimi spasmi della morte di un insetto sul marciapiede con lo stesso sguardo clinico con cui un biologo guarderebbe morire una cavia alla quale sia stato fatto inspirare un soffio di gas nervino. Ricorderete che Tom Sawyer stava per rompersi il collo per vedere il gatto morto di Huck Finn, e uno dei pagamenti che accetta per il «privilegio» di imbiancare la sua staccionata è un topo morto e «una corda per tenerlo appeso».

Oppure pensate a questa storia:

Si dice che Bing Crosby abbia raccontato questo episodio che riguarda uno dei suoi figli il quale, all'età di sei anni, era molto triste per la morte della sua tartaruga. Per distrarre il bambino, Bing suggerì di fare il funerale alla tartaruga, e il piccolo, consolato a malapena, si disse d'accordo. Presero una scatola di sigari, la rivestirono di seta, dipinsero di nero il suo esterno, e poi scavarono una buca in giardino. Bing pose delicatamente la «bara» nella fossetta, disse una lunga, sentita preghiera, e cantò un salmo. Alla fine del servizio, gli occhi del bambino luccicavano di dispiacere e di eccitazione. Poi Bing chiese al figlio se voleva dare l'ultimo saluto alla tartaruga prima di gettare terra sulla bara. Il bambino disse di sì, e Bing alzò il coperchio della scatola di sigari. I due guardarono, e improvvisamente, la tartaruga si mosse. Il ragazzino la guardò a lungo, poi guardò suo padre e disse: «Uccidiamola».⁴⁹

I bambini sono di una curiosità infinita, vorace, non solo della morte ma di quasi tutto: e perché non dovrebbero? Sono come gli ultimi arrivati a un film che va avanti da migliaia di anni. Vogliono conoscere la storia, chi sono i personaggi, e, più di ogni altra cosa, qual è la logica del film: è un dramma? Una tragedia? Una commedia? O una farsa? Non lo sanno perché non hanno ancora fatto la conoscenza di Socrate,

⁴⁹ Ora capitemi bene, senza fraintendimenti. I bambini possono essere simpatici e carini, e quando li vediamo nel momento sbagliato, ci vengono neri pensieri sul futuro dell'umanità. Ma cattiveria e crudeltà non sono la stessa cosa. Un'azione crudele è studiata, richiede il pensiero. La cattiveria, invece, non è premeditata e non implica un pensiero. Per chi ne fa le spese, spesso è un altro bambino, i risultati possono essere simili, ma mi pare che in una società etica la premeditazione sia importante, nel giudicare.

Platone, Kant o Erich Segal. A cinque anni, gli idoli sono Babbo Natale e Ronald McDonald. le domande della vita riguardano il poter mangiare i cracker a testa in giù e se davvero c'è un veleno mortale all'interno delle palle da golf.

A cinque anni, si cerca la conoscenza nelle strade che ci vengono presentate.

Per questo vi racconterò la mia storia del gatto morto. Quando avevo nove anni e stavo a Stratford, nel Connecticut, due miei amici, due fratelli, scoprirono il corpo quasi rigido di un gatto nel canale vicino alla fabbrica Burrets' Building Materials, che era dall'altra parte della strada rispetto al campo in cui giocavamo a baseball. Fui chiamato a dare la mia opinione sul problema del gatto morto. L'*interessantissimo* problema del gatto morto.

Era grigio, ovviamente straziato da una macchina. Aveva gli occhi semiaperti, e tutti notammo che sembravano esserci polvere e sabbia della strada accumulati su quegli occhi. Prima deduzione: se sei morto non t'importa di avere polvere negli occhi (tutte le nostre deduzioni si basavano sul fatto che se questo era vero per i gatti, doveva esserlo anche per i bambini).

Lo esaminammo per vedere se c'erano vermi.

Nessun verme.

«Forse ha i vermi dentro», disse speranzoso Charlie.

Esaminammo il gatto morto, girandolo da una parte e dall'altra, naturalmente usando un legno; chissà quali germi si potevano prendere da un gatto morto. Non vedemmo nessun verme.

«Forse ha i vermi nel *cervello*», disse Nicky, fratello di Charlie, con gli occhi scintillanti. «Forse ha i vermi dentro, a rodergli il cerveeeello».

«Impossibile», dissi. «Ha il cervello come sotto vuoto. Niente può entrarci».

Assorbirono questo colpo in silenzio.

Eravamo in cerchio intorno al gatto morto.

Poi Nicky disse: «Uscirà fuori merda se gli facciamo cadere un mattone sul culo?»

Questo problema di biologia *post mortem* fu assimilato e dibattuto. Decidemmo che si sarebbe dovuto fare il test. Trovammo un mattone. Ci fu una discussione su chi dovesse sganciare la bomba sul gatto morto. Risolvemmo il problema nel vecchio, familiare modo: facemmo la conta. Celebrammo il rito di ambarabaciccìcoccò. Tutti uscirono uno alla volta finché rimase Nicky.

Sganciò il mattone.

Non uscì niente da quel povero gatto.

Deduzione numero due: dopo che sei morto, non ti esce la merda se qualcuno ti tira un mattone sul culo.

Dopo poco cominciò una partita di baseball, e lasciammo perdere il gatto morto.

Con il passare dei giorni l'investigazione sul gatto proseguì, e quel gatto nel canale accanto alla Burrets' Building Materials mi torna sempre in mente quando leggo *The Groundhog*, la bellissima poesia di Richard Wilbur. I vermi fecero la loro comparsa due o tre giorni dopo, e guardammo quel brulicare con un interesse inorridito e nauseato. «Gli mangiano gli occhi», fece notare Tommy Erbter, che viveva in cima alla strada. «Guardate, ragazzi, gli mangiano anche gli *occhi*».

Poi i vermi sparirono, lasciando un gatto morto molto più magro, ora la sua pelliccia era diventata di un colore sbiadito, si era arruffata e diradata. Cominciammo ad andare a guardarlo sempre meno di frequente. La decomposizione del gatto era entrata in uno stadio meno appariscente. Eppure continuavo tutte le mattine a dargli un'occhiata durante la mia camminata di un chilometro e mezzo per andare a scuola; per me era un'altra fermata, parte ormai del rituale mattutino, come passare un bastone sulla staccionata della casa abbandonata e tirare due pietre nello stagno del parco.

Alla fine di settembre la coda di un uragano colpì Stratford. Ci fu una piccola inondazione, e quando le acque defluirono, dopo due giorni, il gatto morto era sparito: portato via. La ricordo bene, ora e credo per tutta la vita, come la mia prima esperienza ravvicinata con la morte. Quel gatto sarà sparito dal canale, ma non dal mio cuore.

I film sofisticati chiedono reazioni sofisticate agli spettatori, cioè, ci chiedono di reagire come persone adulte. I film dell'orrore non sono sofisticati, è per questo che ci permettono di riguadagnare la nostra prospettiva infantile sulla morte, e non è certo una brutta cosa. Non scenderò nella semplificazione romantica che da bambini si vedono le cose più chiaramente, ma penso che i bambini vivano con più intensità. Per un bambino, il verde dei prati è il colore degli smeraldi perduti nelle miniere di Re Salomone, il blu dei cieli invernali è tagliente come un rampino da ghiaccio, il bianco della neve fresca è un'esplosione di energia. E il nero... È più nero. Molto più nero.

Ecco la verità finale dei film horror: non è la morte che questi amano, come ha detto qualcuno, ma la vita. Non celebrano la deformità ma, mostrandola, fanno inni alla salute e all'energia. Mostrandoci le miserie dei dannati, aiutano a riscoprire le più piccole (ma mai insignificanti) gioie della vita. Sono come le sanguisughe da barbiere della nostra psiche; non ci tolgono sangue cattivo ma ansietà... almeno per un po'.

Il film dell'orrore chiede se vuoi dare un'occhiata da vicino al gatto morto (o a ciò che sta sotto le coperte, per ricorrere a una metafora che usai in *A volte ritornano*)... ma non dal punto di vista di un adulto. Siamo oltre le implicazioni filosofiche della morte o le possibilità religiose inerenti all'idea di sopravvivenza; il film dell'orrore ci chiede di guardare da vicino l'apparenza fisica della morte. Giochiamo a essere bambini mascherati da patologi. Forse ci ritroveremo in circolo, tenendoci le mani, a cantare la canzone che è da sempre nei nostri cuori: il tempo è breve, nessuno è davvero a posto, la vita è corta, e la morte è la morte.

Omega: il film dell'orrore canta con le voci dei bambini. Ecco la fine. Ma il significato che sta in tutti i buoni film dell'orrore è: *Non ancora. Non questa volta.* Perché, in fondo, il film dell'orrore è la celebrazione di quelli che sentono di poter esaminare la morte perché essa non risiede ancora nei loro cuori.

Il film dell'orrore come porcheria

1

Ora i seri appassionati del genere si chiederanno, un po' a disagio, se ho perso il mio acume, sempre ammettendo che ne avessi. Ho trovato qualche (non molto, è vero, ma pur sempre qualcosa) buona idea da dire su *Amityville Horror*, e ho anche menzionato *Profezia*, considerato unanimemente un terribile film dell'orrore, in una luce non esattamente sfavorevole. Se vi sentite a disagio, dovrò rincarare la dose annunciandovi che sto per dire molte belle cose dell'inglese James Herbert, l'autore di *I topi*, ma questo è un caso diverso, perché Herbert non è un cattivo romanziere; lo pensano certi appassionati di fantasy che non hanno mai letto le sue opere. Non difendo mai i brutti film, ma dopo vent'anni passati a vedere film dell'orrore, cercando diamanti nelle porcherie dei film di serie B, ti rendi conto che senza senso dell'umorismo sei finito. Devi cominciare anche a riconoscere e apprezzare la trama quando la trovi.

C'è altro da dire, e voglio dirvelo subito: dopo aver visto tanti film horror si comincia ad acquisire un gusto per i film del cavolo. I film che sono solo brutti (come *Chi vive in quella casa?*, la sventurata incursione di Jack Jones nel campo del film horror) possiamo tralasciarli rapidamente, senza guardarci indietro. Ma i veri appassionati guardano con autentico amore a un film come *The Brain from Planet Arous* (VENNE DA UN ALTRO MONDO CON UN INSAZIABILE DESIDERIO PER LE DONNE TERRESTRI!). D'accordo, è l'amore che si dà a un bambino idiota, ma l'amore è amore, giusto? Giusto.

È in questo spirito che citerò, nella sua meravigliosa interezza, una critica dalla Guida TV della rivista *The Castle of Frankenstein*. La guida veniva pubblicata sulla rivista a intervalli irregolari, fino al giorno in cui l'ottimo foglio di Calvin Beck non cessò le pubblicazioni. Questa critica apparve nella Guida TV dell'ultimo numero della rivista. Ecco ciò che scrisse un ignoto redattore (forse lo stesso Beck) sul film *Robot Monster*, del 1953:

Sono film come questo a rendere interessante questa guida. Certamente tra i migliori film terribili mai fatti, questa perla del ridicolo presenta la più economica invasione spaziale mai apparsa sullo schermo: un unico invasore Ro-Man che consiste di a) una tuta da gorilla, b) un casco con antenne. Nascosto in una delle più conosciute caverne di Hollywood con la sua macchina extraterrestre a bolle (no, non stiamo scherzando: è un coso «alieno» che pare

sia una radio sia una TV, in realtà è una vecchia radio militare a onde corte che sta su un tavolo ed emette delle bolle ogni tanto), Ro-Man sta cercando di eliminare gli ultimi sei esseri umani rimasti sulla Terra e così rendere il pianeta adatto alla colonizzazione dei Ro-Men (venuti dal pianeta Ro-Man, e da dove, sennò?). Questo filmuccio in 3-D si è guadagnato la fama leggendaria (e ben meritata) di essere uno dei più ridicoli film girati in economia, anche se, visto dagli occhi di un bambino come un'opera di fantasia sui mostri, acquista un po' di senso (è infatti tutto un sogno fatto da un fanatico di fantascienza degli anni Cinquanta). L'ottima musica di Elmer Bernstein lo aiuta a procedere. Fu diretto in tre affannati giorni da Phil Tucker, regista anche dello sconosciuto ed egualmente isterico *Dance Hall Racket*, che lanciò Lenny Bruce.

Con George Nader, Claudia Barrett, John Mylong, Selena Royle.

Ah, Selena, dove sei adesso?

Ho visto il film, e posso testimoniare che ogni parola è vera. Più avanti nel capitolo sentiremo cosa ha da dire *The Castle of Frankenstein* su altri due film così brutti da essere entrati nella leggenda, *Fluidio mortale* e *Invasion of the Saucer-Men*, ma non credo di riuscire a farcela ora. Dirò solo che ho fatto un grave errore su *Robot Monster* (e Ro-Man, in un certo senso, può essere visto come il predecessore dei malvagi Cylons in *Battaglie nella galassia*) molti anni fa. Lo dettero in un programma del sabato sera, e mi preparai per l'occasione fumandomi una bella canna. Non fumo spesso, perché poi, dopo, tutto mi sembra buffo. Quella sera dalle risate stava per venirmi un'ernia. Piangevo e mi rotolavo sul pavimento. Per fortuna il film dura solo sessantatré minuti; altri venti minuti passati a vedere Ro-Man che sintonizzava la sua radio militare a onde corte, mentre ne uscivano bolle in quella «conosciuta caverna di Hollywood» e credo che sarei davvero morto dal ridere.

Poiché ogni discussione tra appassionati sui film assolutamente orribili (diversi dai film dell'orrore) è un po' come spogliarsi, devo ammettere che non solo mi piacque *Profezia* di John Frankenheimer, ma lo vidi anche tre volte. Nel mio personalissimo pantheon, l'altro film brutto tanto da eguagliarlo è *Il salario della paura*, di William Friedkin. Mi piacque perché c'erano molti primi piani di gente sudata che lavorava e azionava macchine; motori di camion ed enormi ruote in movimento nel fango ed enormi cinghie di trasmissione consunte sparati sul grande schermo. Bello. Pensai che *Il salario della paura* era davvero uno spasso.

Ma lasciamo andare Friedkin; avanti con John Frankenheimer nei boschi del Maine. Senonché, gli esterni del film in realtà sono stati girati nello Stato di Washington... E si vede. Il film racconta la storia di un funzionario della Sanità (Robert Foxworth) e di sua moglie (Talia Shire). Arrivano nel Maine per investigare sulle possibili emissioni inquinanti di una cartiera nelle acque di un lago. Il film dovrebbe svolgersi nell'alto Maine, forse nella regione dell'Allagash, ma la sceneggiatura di David Seltzer è riuscita a trasferire un'intera contea del Maine meridionale più di duecento chilometri a nord. Ecco un altro esempio della magia di Hollywood. Nell'adattamento televisivo del mio *Le notti di Salem*, la sceneggiatura di Paul Monash ha collocato la cittadina di Salem poco fuori Portland... ma i due

giovani amanti, Ben e Susan, a un certo punto decidono di andare al cinema a Bangor, che dista tre ore e mezzo di macchina.

Foxworth è un personaggio che ogni vero appassionato di horror ha già visto almeno un centinaio di volte: il «giovane scienziato votato alla scienza con i capelli appena un po' brizzolati». Sua moglie vuole un figlio, ma Foxworth si rifiuta di far nascere un bambino in un mondo in cui i topi a volte mangiano i bambini e la società tecnologica continua a gettare scorie radioattive nell'oceano. Decide di cogliere l'occasione e andare nel Maine per non perdere tutto il suo tempo a medicare morsi di topi. Sua moglie va con lui perché è incinta e vuole dirglielo con calma. Pur così deciso nel sostenere l'idea della crescita zero, Foxworth ha apparentemente lasciato alla moglie tutta la responsabilità dell'evitare la nascita del figlio, e lei, interpretata dalla Shire, mantiene per tutto il film un'aria estremamente stanca. Sembra che tutte le mattine si alzi presto per fare i biscotti.

Una volta nel Maine, questa strana coppia trova altre cose che non vanno. Gli indiani e la cartiera sono quasi all'arma bianca sulla questione dell'inquinamento; poco prima, uno degli uomini della cartiera aveva quasi squartato il capo della protesta indiana con una sega a motore Stilil. Sono molto evidenti le tracce dell'inquinamento. Foxworth nota che il vecchio tipo indiano (non osa chiamarlo Capo) si brucia sempre le dita con le sigarette perché non avverte dolore: un classico segno dell'avvelenamento da mercurio, dice con gravità Foxworth alla Shire. Un girino grosso come un salmone salta sulla riva del lago e, mentre pesca, Foxworth vede un salmone grosso come il delfino Flipper.

Sfortunatamente per la moglie incinta. Foxworth prende dei pesci, e li mangiano. Molto male per il bambino, ci si immagina... anche se la questione su cosa partorirà Miss Shire è lasciata alla nostra immaginazione. Verso la fine del film, non ce ne importa più molto.

Vengono scoperti dei bambini mutanti in una rete posta in un torrente: cose orribili, rugose, con i corpi deformi e gli occhi neri, cose che miagolano e piangono con voci quasi umane. Questi «bambini» sono l'unico momento raccapricciante del film.

La madre è là fuori, da qualche parte... E si fa vedere ben presto; sembra un incrocio tra un maiale spellato e un orso rivoltato come un calzino; dà la caccia a Foxworth, alla Shire e all'eterogenea compagnia di cui fanno parte. A un pilota d'elicottero viene staccata la testa e «il cattivo dirigente che ha detto bugie sin dall'inizio» è inghiottito dalla «cosa». A un certo punto il mostro-madre attraversa a guado un lago che sembra la piscina dei bambini e si apre la strada fino a una capanna in cui si è rifugiata la compagnia sopraddetta. E sebbene sia dipinto come un ragazzo di città fin dalla prima scena, Foxworth riesce a spacciare il mostro con arco e frecce. Ma mentre Foxworth e Shire se ne vanno, un altro mostro alza la testa pelosa per guardare il loro aereo che si allontana.

Il film *Zombi* uscì nello stesso momento di *Profezia* (giugno-luglio 1979) e mi parve straordinario (e divertente) che Romero avesse fatto un film dell'orrore con due milioni di dollari, facendo sembrare che ne avesse spesi sei, mentre Frankenheimer

aveva speso ben dodici milioni di dollari per fare un film che sembrava ne fosse costati due.

Ci sono molti errori nel film di Frankenheimer. Nessuna delle parti più importanti degli indiani è interpretata da un indiano; il vecchio capo ha una tenda e in quell'area del New England gli indiani si costruivano delle capanne; la scienza, pur senza essere totalmente stravolta, è usata in modo opportunistico, e questo non è giusto, se si considera che nelle intenzioni degli autori il film doveva essere un'opera di «coscienza sociale»; i personaggi sono comuni, niente di particolare; gli effetti speciali (a eccezione di quegli strani bambini mutanti), sono brutti.

Di tutto questo sono convinto. Ma devo anche tornare al fatto che *Profezia* è un film che mi piace molto, e il solo scriverne mi ha messo addosso la voglia di tornare a vederlo per la quarta volta (e forse anche la quinta). Ho già detto che nei film dell'orrore dopo un po' si comincia ad apprezzare lo sviluppo della trama, e poi a esserne innamorati. A volte questi sviluppi sono stilizzati come i movimenti nei drammi giapponesi no, o le scene dei film western di John Ford. E *Profezia* è un ritorno ai film horror degli anni Cinquanta proprio come i Sex Pistols e i Ramones sono un ritorno ai «ragazzacci bianchi» dell'esplosione rockabilly del 1956-1959.

Per me, accomodarmi dentro *Profezia* è piacevole come sedersi in una vecchia sedia a dondolo e ricevere dei vecchi amici. Ci sono tutte le componenti; Robert Foxworth potrebbe essere il Marlowe di *La Terra contro i dischi volanti* o il Richard Carlson di *Destinazione... Terra*, o il Richard Denning di *Lo scorpione nero*. Talia Shire potrebbe essere Barbara Rush o Mara Corday o una di tutte le altre eroine dei film-di-mostri della stessa era (anche se mentirei se non ammettessi una certa delusione per Miss Shire, brillante nel ruolo dell'innamorata Adriana di Rocky Balboa; non è bella come Mara Corday, e non la vediamo mai in un costume intero bianco, quando tutti sanno che questo particolare tipo di film horror richiede a un certo punto che l'eroina appaia, e sia minacciata, con indosso un costume intero bianco).

Anche il mostro è piuttosto rabberciato. Ma mi piaceva quel vecchio mostro, sorella spirituale di Godzilla, Mighty Joe Young, Gorgo, e di tutti quei dinosauri rimasti intrappolati nei ghiacciai che riuscivano a liberarsi per poi percorrere trionfalmente la Quinta Strada, distruggendo negozi di elettronica e divorando poliziotti; il mostro di *Profezia* mi riportò a uno splendido momento della mia gioventù mal spesa, nel quale i miei amici erano il Venusiano Ymir e la Mantide Mortale (che distrugge un autobus sul quale, per un breve, bellissimo momento, si può leggere chiaramente la marca di giocattoli TONKA). È anche lei un mostro fantastico.

Non è male anche l'inquinamento da mercurio che fa nascere tutti quei mostri: un po' come ripresentare il vecchio trucco drammaturgico delle radiazioni-che-causarono-la-nascita-degli-insetti-giganti. Poi c'è il fatto che il mostro uccide tutti i cattivi. Ad un certo punto ammazza un bambino, ma il bambino, che sta facendo una gita con i genitori, si merita la sua fine. Si è portato la radio e sta disturbando la natura» con il rock'n'roll. A *Profezia* manca solo una scena in cui il mostro spappola la vecchia cartiera.

L'invasione dei ragni giganti è anch'esso dotato di una trama anni Cinquanta, e ci sono un sacco di attori e attrici degli anni Cinquanta, tra cui Barbara Hale e Steve Brodie... A metà del film, avevo la sensazione di essermi imbattuto in un episodio impazzito di *Perry Mason*.

Nonostante il titolo, in realtà c'è solo un ragno gigante, ma non ci si sente truffati perché è un vero spettacolo. Sembra una Volkswagen coperta con una mezza dozzina di tappeti tipo pelle d'orso. Quattro zampe di ragno, mosse da persone infilate dentro la macchina, erano state attaccate a ogni lato. Le luci degli stop erano i luccicanti occhi del ragno. È impossibile non guardare con ammirazione a un tale effetto speciale.

Ci sono film brutti in abbondanza; tutti gli appassionati hanno la loro personale classifica. Chi può dimenticare la grande borsa di tela che doveva essere Caltiki, il mostro immortale, nell'omonimo film italiano del 1959? O la versione giapponese di *Il dottor Jekyll e mister Hyde: The Monster*? Altre perle sono il filtro di sigaretta Winston in fiamme che doveva essere un'astronave aliena dopo un atterraggio di fortuna in *Teenage Monster* e Allison Hayes nel ruolo di una profuga da una squadra di pallacanestro in *The Attack of the Fifty-Foot Woman*. (Se solo avesse conosciuto *I giganti invadono la Terra*, di Bert Gordon... pensate che bambini sarebbero nati!). Poi c'è lo splendido momento nel film *Ruby*, del 1978, un insipido film del terrore su un drive-in stregato, in cui uno dei protagonisti preme il pulsante della Coca-Cola nella macchinetta e gli tocca un bicchiere pieno di sangue: dentro la macchina tutti i tubi sono stati attaccati a un cadavere ancora caldo...

In *Children of Cain*, un film western dell'orrore (non siamo comunque ai livelli di *Billy the Kid Meets Dracula*), John Carradine va verso ovest con barili di acqua salata invece che dolce legati ai lati del suo carro Conestoga. Tutto ciò per conservare la sua collezione di teste (forse fu fatto così perché la macchinetta della Coca-Cola sarebbe stata anacronistica, per il periodo storico). In uno dei film sul «continente perduto» (questo con Cesar Romero) tutti i dinosauri erano cartoni animati. E non dobbiamo dimenticare *Swarm, lo sciame che uccide* di Irwin Allen, e il suo cast pieno di facce note. Ecco un film che riesce a far meglio di *Profezia*; sembra che siano stati spesi novantotto dollari, ed è costato dodici milioni.

2

Da Castle of Frankenstein:

Fluido mortale. Questo horror fantascientifico risulta una piatta imitazione sia di Gioventù drogata sia di *L'astronave atomica del dottor Quatermass*. Un orrore flaccido venuto dallo spazio che uccide uomini finché non viene distrutto in un finale ridicolo.

Questa critica così atipicamente spazientita del film che vide il primo ruolo da protagonista di un attore che allora si faceva chiamare «Steven McQueen», ignora

diverse raffinatezze: la canzone del film, per esempio, è suonata sulle immagini di un, piccolo cartone animato di blob in espansione. La melodia, se vi interessa, fu scritta da un ragazzino di nome Burt Bacharach. Il «vero» blob, che arriva sulla Terra dentro una meteora, sembra all'inizio una salsa di mirtilli e poi una specie di giuggiola gigante. Nonostante questo inizio poco promettente, il film ha i suoi momenti di ansietà e di orrore. Il blob ingloba fluidamente il braccio di un contadino che è stato così avventato da toccarlo, e poi diventa sinistramente rosso durante l'agonia dell'uomo. Più tardi, dopo che McQueen e la sua ragazza scoprono il contadino e lo portano dal dottore della città, il blob divora prima l'infermiera e poi lo stesso dottore nel suo scuro ufficio. Michael J. Rodi, che riportò alla mia attenzione l'esatta sequenza degli avvenimenti nella scena con una lettera che seguì la prima edizione di questo libro (vuol dire, cari amici, che la prima volta avevo sbagliato), aggiunge che «McQueen e la sua ragazza tornano... proprio in tempo per vedere il dottore afferrare le veneziane prima di essere assorbito».

E anche riguardo alla conclusione del film, *The Castle of Frankenstein* si dimostra stranamente in errore: il blob è immortale. Viene congelato e portato nell'Artide in attesa del sequel, *Beware! The Blob* (uscì anche con il titolo *Son of Blob*). Forse il momento più apprezzabile per quelli di noi che si considerano appassionati di cattivi effetti speciali viene quando il blob ingoia un intero ristorante. Vediamo il blob colare lentamente su una fotografia a colori dell'interno del ristorante. Ammirevole. Deve aver causato l'invidia di Bert I. Gordon.

Riguardo a *Invasion of the Saucer-Men*, un film American International del 1957, la rivista riguagnò un po' del suo solito *savoir faire*:

Risibile filmetto di fantascienza, del più basso livello, da teenager.

Gli invasori spaziali sono piccoli, carini extraterrestri che iniettano alcol nelle vene delle vittime. La fine è davvero buffa (hic!).

Invasion of the Saucer-Men viene dall'Età dell'Ottone della Aip (certo non la si può chiamare l'Età dell'Oro della Aip; quella venne dopo, durante la serie di film basati sulle opere di Edgar Allan Poe, la maggior parte dei quali erano davvero stupidi, discostandosi molto dal materiale d'origine, ma almeno erano carini da guardare). Il film fu girato in sette giorni e, alla fine, gli eroici teenager usano le loro luci rosse per «illuminare» a morte i mostri. Elisha Cook Jr. non viene ucciso nel primo rullo, come sempre? E non è Nick Adams sullo sfondo, con il cappello girato all'indietro (un vero pazzereellone, no?)? I mostri sono, come dire, tutti spacciati, e allora tutti al pub!

In uno degli esempi più tardi della mania della Aip per i film a basso costo, *Invasion of the Star Creatures* (1962), un gruppo di soldati dell'esercito, in difficoltà, incontra in pieno deserto delle donne venute dallo spazio per invaderci. Tutte queste donne hanno pettinature a forma d'alveare e tutte somigliano a Jacqueline Kennedy. Si punta molto sul fatto che questi uomini siano totalmente tagliati fuori dal mondo esterno e debbano arrangiarsi da soli, ma ci sono tracce di jeep ovunque (per non dire delle rocce di polistirolo e, in diverse scene, l'ombra del microfono usato per

registrare in presa diretta). Si sospetta però che l'aspetto estremamente sciatto del film sia dovuto all'eccessiva spesa dei produttori per la scelta degli attori; il cast includeva monumenti del cinema americano come Bob Ball, Frankie Ray e Gloria Victor.

La rivista *The Castle of Frankenstein* ebbe a dire questo del film *Ho sposato un mostro venuto dallo spazio*, un prodotto Paramount del 1958 che formava la seconda parte dell'accoppiata da «ballo estivo» insieme con *Fluidio mortale* e con il ridicolo film di Pat Boone *Viaggio al centro della Terra*:

Film di fantascienza per ragazzi. Gloria Talbot si sposa con un mostro venuto dallo spazio travestitosi da Tom Tryon. Un buon argomento contro i matrimoni frettolosi, ma certo non un gran film.

Eppure era divertente, se non altro perché ci dava la possibilità, unica nella vita, di vedere Tom Tryon con la proboscide. E prima di abbandonare questo film e di passare a quello che, tristemente, può essere considerato il peggiore dei film di serie Z, vorrei dire qualcosa di più serio sul singolare rapporto che si instaura tra i brutti film dell'orrore, dei quali ce ne sono una dozzina per ogni film buono (come testimonia questo capitolo) e il vero appassionato del genere.

La relazione non è interamente masochistica, come può sembrare stando a ciò che abbiamo detto. Film come *Alien* o *Lo squalo* sono, sia per l'appassionato sia per il semplice spettatore che ha a volte interesse per il macabro, come delle profonde, ampie vene di un oro che non necessita neanche di essere estratto da una miniera; basta scavare. Ma non è un lavoro da minatori, ricordate; è solo scavo. Il vero *aficionado* dell'orrore è come un cercatore d'oro che usa il setaccio, che spende intere giornate passando polvere, in cerca del luccichio della polvere aurea o forse di una pepita, addirittura. Questo cercatore non si aspetta di fare il colpaccio, che può arrivare domani o il giorno dopo o mai, si è lasciato alle spalle tutte queste illusioni. Cerca solo il minimo per sopravvivere, qualcosa che lo faccia tirare avanti per un po'.

Per questo, i fan del film horror si comunicano le loro opinioni attraverso canali che sono in parte orali, in parte riviste per iniziati, in parte chiacchiere alle Conventions (come la World Fantasy Convention, la Kubla Kalm Ate o l'IguanaCon). Le voci si spargono. Molto prima che David Cronenberg avesse successo con *Rabid, sete di sangue*, gli appassionati sostenevano che era bravo sulla base di un film precedente (un filmetto veramente di poco costo chiamato *Il demone sotto la pelle*, con la regina del pornosoft Marilyn Chambers) e Cronenberg la fece recitare benissimo, tra l'altro. Il mio agente Kirby McCauley impazzisce per un film chiamato *Rituals, il trekking della morte* girato in Canada, con Hal Holbrook. Questi film non escono quasi mai in America, ma se guardate i giornali con fiducia, lo vedrete nella parte bassa del cartellone in qualche drive-in, sotto certi film ben più importanti. Con lo stesso destino ho sentito citare un film poco conosciuto (uno dei primi di John Carpenter, chiamato *Distretto 13 - Le brigate della morte*) da Peter Straub, l'autore di *Ghost Story* e *If You Could See Me Now*. Fatto con quattro soldi (e il primo film di John Carpenter sembra sia costato intorno ai sessantamila dollari; il

film era *Dark Star*, e questa somma fa sembrare persino George Romero una specie di Dino De Laurentiis), il film mostra comunque il notevole talento registico di Carpenter, che poi avrebbe firmato *Halloween* e *Fog*.

E sono queste le pepite, la ricompensa che spetta agli amanti dell'horror per essere passati per film come *Terrore nello spazio* e *The Monster from the Green Hell*. Quello che io ho «scoperto» (se mi permettete la parola) è un piccolo film intitolato *Horror Puppet*, con Chuck Connors. Connors non brilla molto nel film; ci prova, ma il ruolo non è il suo. Eppure il film ha un bizzarro, sinistro potere. Delle statue di cera cominciano a dar segni di vita e a muoversi, in una località di soggiorno per turisti; ci sono molte scene efficaci e d'atmosfera sugli occhi vuoti e sulle mani protese dei manichini, e gli effetti speciali sono credibili. Per essere un film che parla del potere che a volte i pupazzi e i manichini possono esercitare su di noi, si rivela molto migliore del costoso e mal consigliato film tratto da *La storia fantastica*, il best-seller di William Goldman.

Ma per tornare a *Ho sposato un mostro venuto dallo spazio*: per quanto sia brutto, nel film c'è un momento davvero agghiacciante. Non dico che valga il prezzo del biglietto, ma è forte... accidenti se è forte! Tryon si è sposato con Gloria Talbot e sono in luna di miele. Mentre lei si stende sul letto con la camicia da notte obbligatoria nei film, in attesa di consumare la prima notte, Tryon, un bell'uomo, e di sicuro ben più attraente all'epoca, va sul balcone ad accendersi una sigaretta. È in arrivo un temporale, e la luce di un fulmine lontano rende per un attimo trasparente la sua faccia. E si vede, sotto, la sua orribile faccia aliena, scavata e nodosa e piena di verruche. Ti fa saltare sulla sedia, e mentre la faccia aliena scompare lentamente, c'è il tempo di pensare alla prima notte di Gloria Talbot e... gulp!

Se i film come *Horror puppet* e *Rituals* sono un po' le pepite che a volte si trovano cercando nei film di serie B (nessuno è così ottimista come il vero appassionato), un momento come questo è l'equivalente della polvere d'oro che a volte rimane nel setaccio del cercatore tenace. O, per dirla con altre parole, c'è quel meraviglioso racconto di Sherlock Holmes, *L'avventura del carbonchio blu*, in cui l'oca di Natale, una volta aperta, rivela la bellissima pietra preziosa che aveva nell'esofago. Si deve passare per un mucchio di cavolate e forse, solo forse, si trova quel frisson che lo rende almeno in parte guardabile.

Questo *frisson*, invece, non c'è di certo in *Piano 9 da un altro spazio*, al quale consegno il premio di peggior film dell'orrore mai girato. Eppure non c'è niente da ridere, nonostante tutte le risate che gli sono destinate ogni volta che viene fatta la classifica del peggiore di tutti. Non c'è niente da ridere nel vedere Bela Lugosi (fu usata, comunque, una controfigura in molte delle scene), devastato dal dolore e dalla morfina, aggirarsi nella California meridionale con il suo mantello di Dracula tirato fin sopra il naso.

Lugosi morì poco dopo l'uscita di questa indegna, illegittima porcheria, e mi sono sempre chiesto se forse il povero vecchio Bela era morto non solo per le tante malattie che si portava addosso, ma un po' per via anche di questa ultima vergogna. Fu davvero un triste e squallido epilogo a una grande carriera. Per sua richiesta, Lugosi fu seppellito con il mantello di Dracula, e mi piace pensare, e sperare, che gli

sia servito di più nella morte che in quel miserabile spreco di celluloido che segnò la sua ultima apparizione sullo schermo.

3

Prima di spostarci all'horror in TV, i cui fallimenti sono stati altrettanto numerosi (anche se in un certo senso meno spettacolari), mi sembra appropriato concludere con una domanda: perché ci sono stati così tanti brutti film dell'orrore?

Prima di provare a rispondere, cerchiamo d'essere onesti: in realtà molti film sono brutti, non tutti gli orrori sono del genere horror, non so se mi spiego. Considerate *Il Caso Myra Breckinridge*, *La valle delle bambole*, *The Adventurers* e *Linea di sangue...* per citarne solo alcuni. Anche Alfred Hitchcock fece uno di questi «arrosti» e, sfortunatamente, fu il suo ultimo film: *Complotto di famiglia*, con Bruce Dern e Karen Black. E questi film sono solo la superficie di un abisso che, a parlarne, ci vorrebbero almeno cento pagine. Forse più.

Viene da dire che c'è qualcosa di sbagliato in tutto questo. Può essere. Se un'altra compagnia – diciamo la United Airlines o la IBM – avesse condotto i propri affari nello stesso modo in cui la 20th Century Fox portò avanti la lavorazione di *Cleopatra*, il loro consiglio d'amministrazione sarebbe in fila davanti al più vicino supermercato, a comprare cibo con il sussidio di disoccupazione, o forse gli azionisti avrebbero invaso il palazzo e cominciato ad arrotare la ghigliottina. Sembra quasi incredibile che, in una nazione che ama così tanto il cinema come l'America, una casa cinematografica possa anche solamente avvicinarsi al pericolo di bancarotta; sarebbe più facile immaginare, si pensa, che nella stessa sera sia il *Caesar Palace* sia il *Dune* siano sbancati dallo stesso giocatore. Invece *non c'è una* delle più importanti case cinematografiche americane che, nei trent'anni in discussione, non sia stata sull'orlo del fallimento. La Mgm è forse il caso più evidente, e per un periodo di sette anni il leone della Mgm aveva quasi del tutto smesso di ruggire. Forse è importante far notare che, nel periodo in cui la Mgm stava abbandonando l'irreale mondo del cinema per cercare di sopravvivere con l'altrettanto irreale mondo del gioco d'azzardo (con l'*Mgm Grand* a Las Vegas, sicuramente uno dei casinò più volgari del mondo), l'unico loro successo di rilievo fu un film dell'orrore, *Il mondo dei robot* di Michael Crichton, in cui uno Yul Brinner che sta disintegrandosi, vestito di bianco come un sopravvissuto da incubo dei *I magnifici sette*, dice senza sosta: «Tentate la sorte. Tentate la sorte. Tentate la sorte». Tentano... E perdono. Yul è molto veloce, anche se gli si vedono i circuiti all'interno.

È questo il modo di fare affari?

La mia risposta è no... ma l'insuccesso di così tanti film prodotti dalle case più importanti mi sembra più spiegabile dell'insuccesso di molti film horror prodotti dalle compagnie indipendenti, come le chiama *Variety*. Mentre scrivevo questo libro, da tre miei romanzi sono stati tratti dei film: *Carrie - Lo sguardo di satana* (United Artists, film, 1976), *Le notti di Salem* (Warners, film TV, 1979) e *Shining* (Warner Bros, film, 1980), e penso di essere stato trattato bene in tutti e tre i casi... Eppure

l'emozione più forte nella mia mente non è di piacere ma è un sospiro di sollievo mentale. Nel trattare con il cinema americano, se alla fine si pareggia bisogna esultare come se si avesse vinto.

Una volta che si è visto dall'interno la costruzione di un film, ci si accorge che è un incubo per la parte creativa. Diventa difficile capire come si riesca a fare (come nel caso di *Alien*, *Un posto al sole*, *All American Boys*) qualcosa di qualità. Come nell'esercito, la prima regola della produzione è: Cic, Coprirsi Il Culo. Per ogni decisione importante, è bene consultare almeno una dozzina di persone, così se qualcuno deve saltare se il film crolla e venti milioni di dollari vanno giù per il cesso, meglio che salti qualcun altro. E se proprio tocca a te, allora puoi sempre farlo in compagnia.

Naturalmente ci sono cineasti che o non conoscono questo tipo di paura o hanno un'opinione così definita e chiara sui loro film da non prendere nemmeno in considerazione l'idea di un insuccesso. Vengono in mente Brian De Palma, Francis Coppola (che per mesi fu sull'orlo del licenziamento sul set di *Il padrino*, e nonostante questo continuò con la sua particolare visione del film), Sam Peckinpah, Don Siegel, Steven Spielberg. Questa convinzione sulla riuscita del film, questa particolare visione dell'opera è così reale ed evidente che persino quando un regista come Stanley Kubrick fa un film perverso, esasperante e deludente come *Shining*, nel film rimane un'innegabile brillantezza; semplicemente, c'è.

Il vero pericolo nei film delle grandi produzioni è la mediocrità. Un mattone come *Il caso Myra Breckinridge* ha un suo orrendo fascino, come guardare al rallentatore la scena di uno scontro frontale tra una Cadillac e una Lincoln Continental. Ma cosa si deve pensare di film come *Le ali della notte*, *Capricorn One*, *L'ultimo gioco* o *Cassandra Crossing*? Non sono brutti film, almeno non nel senso in cui *Robot Monster* o *Teenage Monster* sono brutti, ma sono mediocri. Sono una lagna. Si esce dal cinema, dopo aver visto film come questi, senza nessun sapore in bocca se non quello del pop-corn che si è mangiato. Sono film in cui, a metà del secondo rullo, si comincia ad aver bisogno di una sigaretta.

Con l'aumento continuo dei costi di produzione, i rischi di un fallimento diventano sempre più grandi, e anche Roger Maris fece la figura dello stupido quando un lancio lo ingannò, mancò in pieno la palla e cadde sul sedere. Lo stesso accade nel film e mi sento di predire – con una certa esitazione però, perché l'industria del cinema è davvero un mondo di pazzi – che non vedremo mai più qualcuno prendersi un rischio così grande come quello che si prese Coppola con *Apocalypse Now* o Cimino con *I cancelli del cielo*. E se qualcuno ci proverà, si sentirà da New York il secco suono dei registri di ogni grande casa cinematografica della West Coast che vengono chiusi.

E le compagnie indipendenti? Che dire di loro? Di certo hanno meno da perdere; infatti Chris Steinbrunner, un tipo divertente e un appassionato, ha coniato per questi film il termine di «film da cortile». A suo dire, *The Horror of Parry Beach* era un film da cortile, così come *The Flesh Eaters* e *Non aprite quella porta* di Tobe Hooper. (*La notte dei morti viventi*, realizzato da una compagnia cinematografica già esistente che poteva accedere agli studi televisivi di Pittsburgh, non può dirsi «da cortile».) è un buon termine per i film fatti da dilettanti, dotati o no, con un budget da

quattro soldi e nessun accordo di futura distribuzione: questi film sono l'equivalente molto più costoso dei manoscritti non richiesti. Questa gente spara non avendo niente da perdere, e mira alla luna. Eppure la maggior parte di questi film sono terribili.

Perché?

Per i soldi, ecco perché.

I soldi costrinsero Lugosi a finire la carriera aggirandosi con il mantello di Dracula in un sobborgo californiano; fu la stessa ragione a far sì che venissero realizzati film come *Invasion of the Star Creatures*, e *Non guardare in cantina* (e credetemi, non dovetti continuare a ripetermi che era solo un film; sapevo cos'era: in una parola, una sciagura). Subito dopo il porno, i registi con pochi soldi a disposizione sono attratti dall'horror perché sembra un genere facilmente sfruttabile, roba facile, come quel tipo di ragazza con cui, al liceo, tutti volevano uscire almeno una volta. Ogni film dell'orrore può avere un'impronta di cattivo gusto, un po' come quando a carnevale si mostravano i freak... ma è una sensazione che può ingannare.

E anche se dobbiamo ringraziare le indipendenti per i più grandi fiaschi (la radio militare che emetteva bolle di Ro-Man), è grazie a loro che abbiamo visto le cose più belle. *The Horror of Party Beach* e *La notte dei morti viventi* costarono più o meno la stessa cifra; la differenza tra i due è George Romero e la sua visione di che cosa sia e che cosa debba fare il film dell'orrore. Nel primo c'è un mostro che attacca i partecipanti a una festa in spiaggia e dopo un po' la scena diventa ridicola; nel secondo si vede una donna che fissa vagamente un insetto su un albero e poi se lo mette in bocca e comincia a masticarlo. Senti la tua bocca che nello stesso tempo cerca di ridere e di urlare, ed è questo il notevole risultato raggiunto da Romero.

Lycantropus e *Terrore alla tredicesima ora* furono fatti con budget ridicoli; e qui la differenza è Francis Coppola, che ha creato nel secondo film menzionato un'atmosfera quasi insopportabile di minaccia montante, un film di suspense in bianco e nero, girato in fretta e furia (in Irlanda, per ragioni di tasse).

Forse è troppo facile innamorarsi dei brutti film; e il grande successo di *The Rocky Horror Picture Show* mostra la degenerazione della capacità critica dello spettatore medio. Sarebbe meglio tornare ai fondamentali e ricordarsi che la differenza tra i film buoni e i film brutti (o tra arte brutta o non-arte e arte buona o ottima) è il talento, e l'uso innovativo di questo talento. Il film brutto, del resto, almeno un messaggio lo lancia, cioè: «State lontani dai film fatti da quest'uomo»; per esempio, se avete visto un film di Wes Craven, credo sia meglio evitare di vederne altri. Il genere si districa nel mezzo di molta disapprovazione critica e aperta avversione; non c'è nessun bisogno di peggiorare la situazione scrivendo film di porno-violenza o roba buona solo a svuotare le tasche. E non ce n'è bisogno anche perché non sempre la qualità ha un prezzo molto alto... non quando Brian De Palma riuscì a fare un bel film di paura come *Le due sorelle* con poco più di ottocentomila dollari.

La ragione per cui si vanno a vedere dei film brutti è, credo, che finché non lo si è visto non si può sapere com'è il film (come ho già detto, in questo genere la maggior parte dei critici non si deve ascoltare). Pauline Kael scrive bene e Gene Shalit dimostra un certo ingegno di superficie, ma quando questi due, e altri critici, varino a

vedere un film dell'orrore, non sanno quello che vedono.⁵⁰ Il vero appassionato sì; lui (o lei) ha sviluppato le proprie pietre di paragone in un lungo e a volte doloroso periodo di tempo. Il vero patito, il cinefilo, è un intenditore come lo sono le persone che vanno regolarmente ai musei o nelle gallerie, ed è su questa base che devono impostarsi i paragoni, le tesi e i vari punti di vista. Per l'appassionato di horror, film come *L'esorcista II* potrebbero ospitare la gemma che a volte si scopre nel buio dei cinema di seconda visione: il film accoppiato potrebbe infatti essere *Rituals* di Kirby McCauley o il mio film a basso costo preferito, *Horror Puppet*.

Non si apprezza la panna senza aver prima bevuto molto latte, e forse non si apprezza il latte finché non se ne è bevuto un po' di inacidito. A volte i brutti film possono essere divertenti, a volte possono anche avere un certo successo, ma la loro vera utilità sta nel diventare una pietra di paragone: definire valori positivi in relazione ai loro aspetti negativi. Ci mostrano cosa cercare proprio perché è la cosa che a loro manca. Dopo che si è capito che cosa manca, diventa però pericoloso, credo io, insistere su questi filmacci... E devono essere scartati.

⁵⁰ La sola eccezione è Judith Crist, alla quale sembrano davvero piacere i film horror, ed è capace di non tenere in considerazione lo scarso budget di certi film nel farne una critica (mi sono sempre chiesto cosa pensi di *La notte dei morti viventi*).

8

Il capezzolo di vetro; ovvero, questo mostro vi è stato offerto da Gainesburgers

1

Tutti voi là fuori, plebaglia, voi che avete sempre pensato che la TV vi freggi, be', avete sbagliato; come dice Harlan Ellison nei suoi saggi sulla televisione, a volte divertenti, a volte aspri, la TV non vi frega; è fregata. Ellison ha intitolato questa sua trattazione in due volumi *The Glass Teat* («Il capezzolo di vetro»), e se non lo avete letto, sappiate che lo considero una specie di bussola per orientarci in questa particolare zona del nostro saggio. Tre anni fa ho letto il libro, e il fatto che Ellison avesse dedicato del tempo prezioso a serie televisive così poco importanti come *Alias Smith and Jones* si impone anche sul vulcanico stile che, sulle prime, mi aveva fatto sospettare di aver davanti la copia di un discorso di sei ore scritto da Fidel Castro.

Ellison si aggira intorno alla televisione, nel suo saggio, come un uomo minacciato da un serpente che alla fine lo ucciderà. Senza una ragione apparente, la lunga introduzione a *Strange Wine*, la sua raccolta di racconti del 1978 (un libro del quale discuteremo nel prossimo capitolo), è un saggio sulla TV dal titolo «Rivelato, finalmente! Ciò che ha ucciso i dinosauri! E non ti senti così male!»

Al centro del pensiero di Ellison sulla TV c'è un concetto molto semplice e certo non brillantemente originale (per la brillante originalità, dovete leggere come lo dice): la TV ci vizia, dice Ellison. Vizia le storie, vizia chi scrive le storie; vizia anche chi le guarda; il latte di questo capezzolo è avvelenato. Sono completamente d'accordo, ma vorrei sottolineare due fatti.

Harlan ha una TV. Una di quelle grandi.

Io ho una TV anche più grande di quella di Harlan. È una Panasonic Cinema Vision che domina un angolo del mio salotto.

Mea culpa, d'accordo.

Posso capire la TV di Harlan e il mio mostro, anche se non voglio scusare nessuno dei due, e dovrei aggiungere che Harlan è scapolo, e se vuole può guardare quella cosa per venti ore al giorno senza far male ad altri che a lui stesso. Io, d'altra parte, ho avuto tre bambini in casa esposti a questo attrezzo; alle sue possibili radiazioni, ai suoi colori falsi, alla magica finestra che si apre su un mondo volgare e pacchiano in cui le telecamere zoomano sui culi delle conigliette di *Playboy* e indugiano a mostrarci continuamente scene di un materialismo da ricchi che per la maggioranza degli americani non è mai esistito e non esisterà mai. Le morti di fame in massa in Biafra sono di ordinaria amministrazione; in Cambogia, i bambini morenti cacano

anche i loro intestini, nel Medio Oriente una specie di follia messianica minaccia di inghiottire ogni forma di razionalità; e qui a casa sediamo incantati a guardare Richard Dawson in *Family Feud* e Buddy Ebsen nella parte di Barnaby Jones. Credo che i miei tre figli abbiano giudicato molto più reale Gilligan, il Capitano e Mr. Howell di quello che successe nel marzo del 1979 a Three Mile Island. So che è così.

L'orrore non è mai stato di moda in TV, a parte nei telegiornali, in cui venivano trasmesse immagini di soldati neri con le gambe amputate, villaggi e bambini in fiamme, corpi nelle fosse e ampie zone di giungla completamente defoliate dal buon vecchio Agent Orange. Al che i ragazzi andarono nelle strade a marciare e a ripetersi talismanici mantra finché non ci ritirammo, i vietcong vinsero e ne risultò una mostruosa morte di fame in massa, per non dire del lasciar via libera a personaggi così eccezionalmente umanitari come il cambogiano Pol Pot. Le cose non vanno mai così in TV, vero? Chiedetevi se una serie così ridicola di eventi sarebbe mai potuta andare in onda nella serie *Hawaii squadra 5-0*. La risposta è no. Se Steve Mc Garrett fosse stato presidente dal 1968 al 1976, l'intero problema dell'aborto sarebbe stato evitato. Ci avrebbero pensato Steve, Danny e Chin Ho a sistemare tutto.

Il tipo di orrori dei quali abbiamo discusso finora sono vittime della loro stessa irrealtà, ed è un fatto che Harlan Ellison sa bene; rifiuta di far stampare la parola «fantasy» sulle copertine dei suoi libri, se essa si riferisce a una descrizione dei racconti all'interno. Abbiamo parlato della domanda: perché vuoi scrivere storie di orrore in un mondo così pieno di veri orrori? Io credo che la ragione per la quale l'horror in TV non ha mai fatto molto successo è strettamente legata alla domanda di prima, e la si può riassumere nella frase: «è molto difficile scrivere una bella storia di orrore in un mondo così pieno di veri orrori». Un fantasma in una torre di un castello scozzese non può competere con le testate nucleari da migliaia di megatoni, o con centrali nucleari che sembrano esser state costruite da bambini di dieci anni, con scatole di montaggio. Persino il vecchio Faccia di Pelle di *Non aprite quella porta* impallidisce davanti a quelle povere pecore morte nello Utah, uccise da uno dei nostri migliori gas nervini. Se il vento avesse cambiato direzione, a Salt Lake City sarebbe toccata una bella dose di ciò che ha ucciso le pecore. E, amici miei, un giorno il vento non soffierà dalla parte giusta. Potete contarci; dite al vostro deputato che l'ho detto io. Presto o tardi il vento cambia sempre.

Comunque, l'orrore si può suscitare. Quest'emozione può ancora essere evocata da coloro che vi hanno dedicato la vita, e mi fa sentire ottimista il fatto che la gente, pur con tutti gli orrori reali, acconsenta ancora a farsi portare sul punto di urlare da qualcosa di assolutamente impossibile. Lo può fare lo scrittore, e anche il regista... se hanno carta bianca.

La cosa più irritante per uno scrittore è che, lavorando per la TV, gli è vietato l'uso di tutte le sue abilità; la situazione in cui si trova chi scrive per la TV è simile al castigo inflitto alla razza umana nel racconto *Harrison Bergeron* di Kurt Vonnegut, in cui le persone brillanti devono indossare una specie di casco per l'elettrochoc, così da danneggiare le loro sinapsi, alle persone agili sono imposti dei pesi da portare, chi ha talento artistico deve portare occhiali fortemente distorcenti per distruggere la sua chiara percezione del mondo. Il risultato è la perfetta uguaglianza... ma a che prezzo!

L'ideale scrittore per la TV è un tipo con un pizzico di talento, molta sfacciataggine e l'anima di un parassita. Nel gergo di moda ora a Hollywood, deve «fare delle belle riunioni». Se a uno scrittore manca una di queste tre caratteristiche, comincerà a sentirsi come il povero Harrison Bergeron. Credo abbia fatto diventare pazzo Ellison, che ha lavorato per *Star Trek*, *The Outer Limits* e *The Young Lawyers*. Ma se non lo fosse, sarebbe impossibile rispettarlo. Non c'è ragione per cui uno scrittore non possa guadagnarsi la vita lavorando per la TV; ha bisogno solo di un basso grafico di onde Alfa e di concepire lo scrivere come un processo simile al mettere casse di bibite una sopra l'altra in un camion.

Una parte di ciò, è dovuta alle leggi federali, un'altra parte è la prova della massima che dice che il potere corrompe e il potere assoluto corrompe in modo assoluto. La TV è in quasi ogni casa d'America, e i soldi in ballo sono moltissimi. A causa di questo, la televisione si è fatta sempre più cauta con l'andar degli anni. È diventata come un vecchio gatto grasso, dedita al mantenimento dello *status quo* e al concetto del PPG: Programmi Più Gradevoli. La televisione, in realtà, è come quel bambino grasso e goffo che tutti hanno conosciuto, da piccoli, quello che si metteva a piangere se gli facevi paura, che sembrava sempre colpevole quando la maestra chiedeva chi le aveva messo il topo nel cassetto, il bambino sempre preso in giro perché aveva paura di essere preso in giro.

Ora, la base dell'horror, qualsiasi mezzo espressivo si scelga... il *principio fondamentale*, si potrebbe dire, è questo: si deve impaurire il pubblico. Prima o poi bisogna mettersi la maschera e fare gli urlacci. Mi ricordo cosa disse uno dell'organizzazione dei New York Mets a proposito della massa di pubblico che accorreva allo stadio. «Presto o tardi dovremo anche dargli l'arrosto a questa gente, insieme al fumo», disse. Per l'horror è la stessa cosa. Come i Mets dovevano incominciare a vincere, anche il lettore si stanca dopo un po' degli scherzetti e dei giochi; a un certo punto anche il grande H.P. Lovecraft dovette far vedere la cosa che stava in agguato nella cripta o nella torre.

La maggioranza dei grandi registi del genere ha scelto di affrontare con decisione l'orrore; di spingerne un grosso blocco giù per la gola dello spettatore fino a farlo quasi soffocare e poi condurlo per mano, ogni tanto stuzzicandolo, sfruttando la rendita dell'interesse psicologico suscitato da quella paura iniziale.

Sul manuale che ogni aspirante regista horror deve studiare, il film dell'orrore più importante del periodo che stiamo trattando è *Psycho* di Alfred Hitchcock. Un film in cui c'era il minimo indispensabile di sangue e il massimo del terrore. Nella famosa scena della doccia vediamo Janet Leigh; vediamo il coltello; ma non vediamo mai il coltello conficcarsi in Janet Leigh.

Vi sembra di averlo visto, magari, e invece no. L'ha visto la vostra immaginazione, ed è questo il trionfo di Hitchcock. Tutto il sangue nella doccia se ne va dallo scarico.⁵¹

⁵¹ Non darei l'inizio del film horror violento a partire da *Psycho*, ma da due film non di horror, girati a colori: *Il mucchio selvaggio* di Peckinpah e *Gangster Story* di Penn.

Psyco forse non è una trasmissione da prima serata, ma se si tolgono quei quarantacinque secondi nella doccia, il film potrebbe anche passare quasi per uno sceneggiato TV (per il contenuto, intendo; in termini di stile, è lontano anni-luce dal normale prodotto televisivo). In effetti, Hitchcock ci serve una bella bistecca cruda di terrore quando non siamo ancora a metà del film. Il resto, anche il culmine, è in realtà più fumo che altro. E senza quei quarantacinque secondi, il film diventa quasi noioso. Nonostante la sua reputazione, *Psyco* è un film dell'orrore ammirevolmente represso; Hitchcock addirittura decise di girare in bianco e nero cosicché il sangue nella scena della doccia non sembrasse sangue, e una diceria, quasi certamente apocrifia, racconta che Hitch si baloccò con l'idea di girare il film a colori eccetto per la scena della doccia, che sarebbe stata comunque girata in bianco e nero.

Mentre stiamo per affrontare la nostra discussione sull'horror in TV, tenete sempre a mente questo dato: la televisione ha sempre chiesto l'impossibile alle sue programmazioni horror, cioè di terrorizzare senza terrorizzare, di generare orrore senza farlo davvero, di vendere al pubblico tanto fumo e niente arrosto.

Prima ho scritto che potevo spiegarmi le dimensioni delle TV di Ellison e mia, e questa spiegazione ritorna a quella che avevo dato sui film scadenti. Naturalmente, la TV è troppo standardizzata per produrre qualcosa come *L'invasione dei ragni giganti*, con la Volkswagen coperta di pelliccia, ma ogni tanto il talento appare e arriva qualcosa di buono... E anche se a volte il risultato non è buono al cento per cento, come *Duel* di Spielberg o *Someone's Watching Me!* di John Carpenter, lo spettatore può sempre trovare una ragione per sperare. Nella sua infantile ricerca, l'appassionato di horror si trova accompagnato da una speranza praticamente immortale. Accende la TV, quasi sicuro che non ci sarà niente di buono, eppure sperando irrazionalmente che invece sì, potrebbe esserci. È raro trovare qualcosa di ottimo, ma ogni tanto appare un programma interessante, come *The Aliens Are Coming*, della Nbc, 1979. Ogni tanto ci viene data una ragione per sperare.

E con questa speranza a proteggerci dalla spazzatura come un talismano magico, andiamo a farle una visita. Chiudete gli occhi, però, mentre danzeremo attraverso il tubo catodico; ha la brutta abitudine di ipnotizzare e poi di anestetizzare. Chiedete ad Harlan.

2

Forse la miglior serie di horror mai trasmessa dalla TV è stata *Thriller*, messa in onda dalla Nbc dal settembre 1960 fino all'estate del 1962, quindi per due stagioni più le riprogrammazioni. Era il periodo prima che la televisione dovesse affrontare un fuoco incrociato di critiche sul suo presentare la violenza, che iniziò con l'assassinio di Kennedy e crebbe dopo quelli di Robert Kennedy e di Martin Luther King, e alla fine fece scadere i programmi a una sciropposa miscela di commedie.

Insieme a *Thriller*, erano programmati anche altri bagni di sangue settimanali; era il tempo di *Gli intoccabili*, con Robert Stack nel ruolo dell'imperturbabile Eliot Ness e quelle sanguinose, innumerevoli morti di cattivi senza nome (1950-1963); *Peter*

Gunn (1958-1961) e *Cain's Hundred* (1961-1962), per fare solo pochi nomi. Era l'epoca della TV violenta. E *Thriller*, dopo tredici settimane di un lento inizio, riuscì a diventare qualcosa di più della perfetta imitazione degli sceneggiati televisivi di Alfred Hitchcock (i primi episodi raccontano infatti storie di mariti che tentano di ipnotizzare le mogli per farle cadere nei burroni, di avvelenamenti ai danni della zia Marta per ereditarne la fortuna e pagare così i debiti di gioco, e tutto questo genere di trame) e acquisì una tenebrosa vita propria. Per il breve periodo che va dal gennaio del 1961 all'aprile del 1962 – per cinquantasei dei settantotto episodi – fu davvero qualcosa di speciale, e non si è più rivisto niente di simile in TV.

Thriller era un programma che trattava gli argomenti antologicamente (come tutti i programmi sul terrore soprannaturale in TV che abbiano avuto un minimo successo), presentato da Boris Karloff. Karloff era già apparso diverse volte in TV, aveva cominciato dopo l'ondata di horror dei primi anni Trenta e con l'inizio delle prime stanche commedie della fine degli anni Quaranta. Uno dei primi programmi della neonata Abc riuscì a resistere solo poche puntate nell'autunno del 1949. Era intitolato *Starring Boris Karloff*, non migliorò dopo che il titolo fu cambiato in *Mystery Playhouse Starring Boris Karloff* e fu poi soppresso. Comunque, era molto simile a *Thriller* sia nel tono sia nell'intenzione, e *Thriller* sarebbe venuto undici anni dopo. Ecco il riassunto di una delle trame di *Starring Boris Karloff*, potrebbe anche essere un episodio di *Thriller*.

Un boia inglese è molto contento del suo lavoro, che gli rende cinque ghinee a impiccagione. Si diverte a sentire lo schianto del collo della vittima, a guardare il penzolare delle braccia. Quando sua moglie, che è incinta, scopre il suo lavoro, lo lascia. Dopo vent'anni il boia è chiamato a impiccare un giovane, e lo fa con piacere, nonostante il fatto che abbia segretamente le prove dell'innocenza del giovane... dopo il fatto sua moglie lo affronta e gli rivela che ha appena ucciso suo figlio.

Infuriato, la strangola ed è mandato anche lui sulla forca. Un altro boia viene pagato con le cinque ghinee.

Questa storia è parente stretta di un episodio della seconda stagione di *Thriller*. In quest'ultimo, il boia è francese, uccide con la ghigliottina invece che con la forca, ed è dipinto come un tipo cordiale (inoltre il suo lavoro non gli ha guastato l'appetito; è grosso come una montagna). All'alba del giorno dopo dovrà uccidere un assassino particolarmente malvagio. Il quale, comunque, non ha perso tutte le speranze; la sua ragazza è riuscita a farsi benvolere dal solitario boia, e i due amanti sperano di approfittare di una piccola scappatoia della legge (devo dire che non so se questa scappatoia esista, come il concetto americano dell'impossibilità della doppia esecuzione, o sia solo un'invenzione drammaturgica di Cornell Woolrich, che ha scritto la trama), la quale dice che se il boia muore il giorno dell'esecuzione, il condannato a morte dev'essere liberato.

La ragazza serve al boia un'enorme colazione farcita di veleno. Lui mangia con voracità, come sempre, e si incammina verso la prigione. È a metà strada quando

comincia a sentire i primi dolori. Il resto dell'episodio è un bell'esempio di suspense, la macchina da presa va avanti e indietro tra la cella del condannato e l'incedere lento e doloroso del boia per le strade di Parigi. Il boia, ovviamente un tipo tosto, è deciso a fare il suo lavoro.

Arriva alla prigione, cade a metà del piazzale... e comincia a strisciare verso la ghigliottina. Il prigioniero è portato fuori dalla cella, vestito con la classica camicia bianca aperta, senza collo (lo sceneggiatore aveva letto il suo bravo romanzo *Le due città*) e i due convergono alla ghigliottina. Ormai allo stremo delle forze, il boia riesce lo stesso a mettere la testa del condannato nello strumento e a porre il cestino sotto la ghigliottina, prima di cadere morto.

Il condannato, in ginocchio con il sedere verso l'alto – sembra un po' un tacchino con la testa presa nella rete del pollaio – comincia a urlare che è libero! Libero, mi sentite? ah-ah-ah! Il dottore che doveva dichiarare morto il condannato ora deve invece constatare la morte del povero boia. Cerca di sentire il polso e non vi riesce, ma quando lascia la mano del boia, essa cade sulla leva della ghigliottina. La lama parte e... *thud!* Dissolvenza, e sappiamo così che in qualche modo è stata fatta giustizia.

All'inizio dei due anni di *Thriller*, Karloff aveva settantaquattro anni, e non era in buona salute; soffriva di un feroce mal di schiena e doveva mettersi dei pesi nelle tasche per stare dritto.

Alcuni dei suoi malanni lo tormentavano fin dalla sua prima apparizione come Frankenstein nel 1931. Non partecipava a tutti gli episodi del programma molti degli ospiti di *Thriller* erano dei carneadi che diventarono poi dei signori nessuno (uno di questi, Reggie Nalder, interpretò il vampiro Barlow nella versione televisiva della Cbs di *Le notti di Salem*) – ma gli spettatori si ricordano soprattutto di quando c'era lui (*The Door*, per esempio). La vecchia magia c'era ancora, intatta. Lugosi finì la carriera in povertà, ma Karloff, a parte qualche caduta come *Snake People*, uscì com'era entrato: da gentiluomo.

Prodotto da William Frye, *Thriller* fu il primo programma televisivo a scoprire la miniera d'oro di quei vecchi numeri della rivista *Weird Tales*, il cui ricordo era stato tenuto in vita fino a quel giorno nei cuori dei lettori, da qualche antologia in paperback e, naturalmente, dalle tirature limitate delle antologie che faceva la Arkharn House. Dal punto di vista dell'appassionato di horror, una delle cose più significative di *Thriller* era che le storie venivano sempre più spesso scritte dagli autori che avevano pubblicato su *Weird Tales*... gli autori che negli anni Venti, Trenta e Quaranta avevano cominciato a togliere il genere horror dalla vena delle storie di fantasmi vittoriane seguita fino ad allora, e a incanalarlo invece verso la nostra moderna percezione di cosa è un racconto dell'orrore, e di cosa deve fare, in quanto tale. Robert Bloch era rappresentato da *The Hungry Glass*, un racconto in cui gli specchi di una vecchia casa sono depositari di un terribile segreto; Robert E. Howard da *I colombi dell'inferno*, una delle migliori storie di horror del nostro secolo che,

adattata poi per la TV, rimane la preferita di molti che seguirono *Thriller*.⁵² Altri episodi includono *A Wig for Miss DeVore*, in cui una parrucca rossa mantiene eternamente giovane un'attrice... fino ai cinque minuti finali, in cui la perde, e con essa anche la vita. La faccia scavata, distrutta di Miss DeVore; il giovane che traballa per le scale della vecchia, decadente casa bayou con un'ascia conficcata in testa (*I colombi dell'inferno*); l'uomo che, con uno speciale paio di occhiali, vede le facce dei suoi amici diventare delle maligne mostruosità (*The Cheaters*, un'altra storia di Bloch): magari non sarà stata arte, ma negli episodi di *Thriller* erano apprezzate queste qualità: una storia colta e il desiderio di terrorizzare a morte lo spettatore.

Anni dopo *Thriller*, una società di produzione associata con la Nbc, la rete che aveva trasmesso *Thriller*, chiese i diritti di tre racconti di una mia raccolta del 1978, *A volte ritornano*, e mi chiese di scrivere la sceneggiatura. Uno di questi racconti si intitolava *Primavera da fragole*, e parlava di un assassino psicopatico tipo Jack lo Squartatore che terrorizza un campus perennemente immerso nella nebbia. Dopo un mese dalla consegna del manoscritto, mi telefonò un tipo del reparto Regole e Prassi (leggi: il Dipartimento di Censura). Disse che non andava bene che il maniaco usasse il coltello per uccidere. L'assassino andava bene, ma il coltello no.

I coltelli erano troppo fallici. Suggerii di cambiare il tipo di assassino, di farlo essere uno strangolatore. Il tipo mostrò grande entusiasmo. Io riappesi, sentendomi molto brillante, e cambiai l'accoltellatore in uno strangolatore. La sceneggiatura fu comunque respinta, alla fine, dal reparto Regole e Prassi, strangolatore incluso. Il verdetto fu che era troppo terrificante e intenso. Penso che nessuno di loro si ricordasse di Patricia Barry in *A Wig for Miss DeVore*.

3

Lo schermo della vostra TV è nero.

Poi appare qualcosa, una specie di immagine: all'inizio va e viene, poi perde risoluzione orizzontale.

Poi ancora lo schermo nero, e una sola linea bianca ondeggiante, ipnotica. E la voce che accompagna queste immagini è calma, ragionevole.

La vostra TV funziona bene. Siamo noi a controllare le trasmissioni. Controlliamo le verticali. Controlliamo le orizzontali. Per la prossima ora controlleremo tutto ciò che vedrete e sentirete. State per assistere allo sgomento e al mistero che nasce dalla mente interiore fino... *ai limiti estremi*.

⁵² Qualcuno dice che sia la storia più paurosa mai trasmessa dalla TV, io non sono d'accordo. Infatti parteggio per l'episodio finale di un programma poco seguito, chiamato *Bus Stop* (adattato dalla commedia e dal film di William Inge). Il programma fu interrotto dopo le proteste per un episodio in cui la rock-star Fabian Forte era uno psicopatico violentatore, il tutto basato su un racconto di Tom Wicker. L'ultimo episodio deviava nel soprannaturale, comunque, e in fondo gli preferisco l'adattamento che Robert Bloch fece del suo racconto *I Kiss Your Shadow*, che per me non è stato ancora battuto in Tv per il suo strano, montante orrore.

Nominalmente era un programma di fantascienza, in realtà trattava di orrore. *The Outer Limits* fu, dopo *Thriller*, il miglior programma di questo tipo mai apparso in TV. I puristi parleranno di nonsense e di blasfemia; diranno che neanche *Thriller* poteva competere con *Ai confini della realtà*. Non discuterò sul fatto che *Ai confini della realtà* si stia avviando a diventare immortale; in grandi città come New York, Chicago, Los Angeles e San Francisco sembra che debba andare avanti in eterno e alleluia, mondi senza fine, nella loro bella zona ai confini della realtà che sta dopo l'ultima edizione del telegiornale e prima delle aste di tappeti. Forse solo certe commedie come *Lucy ed io* e *My Little Margie* possono gareggiare con *Ai confini della realtà* in quanto a lunghezza di quella vita incoerente, vampiristica e in bianco e nero che viene data dalle reti televisive.

Ma a parte una dozzina di eccezioni, *Ai confini della realtà* aveva ben poco a che fare con il tipo di produzione horror di cui stiamo parlando. Era un programma specializzato in storielle morali, molte delle quali erano untuose (come quella in cui Barry Morse compra un pianoforte che fa rivelare la vera interiorità delle persone; alla fine il pianoforte gli fa dire che proprio lui è solo un piccolo egoista figlio di puttana); e molte altre invece erano ben orchestrate ma semplicistiche e spesso sdolciate fino all'eccesso (come quella in cui il sole non sorge perché l'atmosfera è stata resa troppo nera dall'ingiustizia umana, troppo nera, capite? L'annunciatore dice alla radio che tutto è particolarmente nero a Dallas e a Selma, in Alabama...⁵³ Capita l'allusione?) Altri episodi di *Ai confini della realtà* erano poco più che divagazioni sentimentali su vecchi temi soprannaturali: Art Carney scopre di essere davvero Babbo Natale; lo stanco pendolare (James Daly) trova, infine, la pace in un'idilliaca cittadina chiamata Willoughby.

Ai confini della realtà suonò qualche nota horror seppur raramente, e le migliori di queste vibrano ancora dopo anni (ne parleremo prima della fine del capitolo sulla Scatola Magica). Ma per un'esemplare, affilata chiarezza di concetti, bisogna dire che *Ai confini della realtà* non eguagliava *The Outer Limits*, che durò dal settembre del 1963 al gennaio del 1965. Il produttore esecutivo del programma era Leslie Stevens; il direttore di produzione, Joseph Stefano, che scrisse la sceneggiatura di *Psycho* e di un piccolo bizzarro film dal titolo *Il terrore negli occhi del gatto*, solo pochi anni dopo. Stefano aveva un'idea molto chiara sulla natura del programma. Insisteva che in ogni episodio ci fosse un «orso», una specie di creatura mostruosa che doveva apparire prima dell'interruzione pubblicitaria, che segnava la metà della trasmissione. In certi casi l'orso non era pericoloso per natura ma si poteva scommettere che prima della fine qualche forza esterna (in genere uno scienziato pazzo e malvagio) l'avrebbe fatto imbestialire. Il mio «orso» preferito di *The Outer Limits* venne letteralmente fuori dal legno della casa (in un episodio intitolato, appunto, *It Came Out of the Woodwork*), fu risucchiato dall'aspirapolvere di una donna di servizio, e lì dentro cominciò a crescere... a crescere... a crescere.

⁵³ A Dallas fu ucciso, il 22 novembre 1963, John Fitzgerald Kennedy. Selma fu teatro di sanguinosi scontri, nel 1965, fra dimostranti e polizia nel corso di rivendicazioni per i diritti civili dei neri. (N.d.R.)

Tra gli altri «orsi» c'è un minatore gallese (interpretato da David McCallum) che sperimenta sul suo corpo gli effetti di un balzo in avanti nel tempo di circa due milioni di anni nell'evoluzione umana. Torna con un enorme testone calvo, in cui si perde una faccia pallida e malaticcia. Harry Guardino fu minacciato da una gigantesca «creatura di ghiaccio»; i primi astronauti su Marte, in un episodio scritto da Jerry Solil (un romanziere di fantascienza forse meglio conosciuto per *Pionieri dell'infinito*), vengono attaccati da un enorme serpente della sabbia. Nell'episodio pilota, *The Galaxy Being*, una creatura fatta di pura energia è assorbita in un'antenna radio terrestre e alla fine viene uccisa sovraccaricandola (ricordo quel vecchio film di Richard Carlson, *Il mostro magnetico!*). Harlan Ellison scrisse due episodi, *Soldier* e *Demon with a Glass Hand*, il secondo è considerato dai curatori di *The Science Fiction Encyclopedia* forse il migliore episodio della serie, che include anche molte sceneggiature di Stefano e una di un giovane chiamato Robert Towne, che avrebbe poi scritto *Chinatown*.⁵⁴

La cancellazione di *The Outer Limits* fu dovuta in gran parte alla stupida programmazione della rete Abc, più che a una vera perdita di pubblico, anche se il programma era diventato un po' moscio nella seconda stagione, dopo che Stefano aveva smesso di lavorarci. In un certo senso si può dire che quando Stefano se ne andò, portò via con sé tutti gli orsi. Il programma non fu più lo stesso. Eppure, molti programmi sono riusciti a sopportare un ammosciamento senza essere cancellati (dopotutto la TV è di per sé un mezzo di comunicazione moscio). Ma quando la Abc cambiò la fascia oraria di *The Outer Limits* (dal lunedì sera tardi, quando doveva vedersela con due vecchi programmi di giochi, al sabato sera, quando il giovane pubblico di *The Outer Limits* era al cinema o comunque fuori di casa), il programma si dileguò rapidamente dal palinsesto.

Abbiamo parlato poco delle reti televisive, ma il solo programma di fantasy che si veda con regolarità sulle stazioni indipendenti è *Ai confini della realtà*, che era non-violento. In certe grandi città, a notte tarda si possono ancora oggi vedere certi episodi di *Thriller*, ovviamente trasmessi dalle stazioni indipendenti, ma *The Outer Limits* è molto più raro. E anche se, quando fu trasmesso, veniva presentato come «un programma per tutta la famiglia», un cambio nei costumi lo ha fatto diventare una serie «difficile» anche per le indipendenti, che si sentono più al sicuro con le commedie, i giochi e il film (per non dire i programmi del tipo fratello-metti-le-mani-sullo-schermo-che-guarirai!).

E comunque, se lo vedete nelle vostre città, scaldate il vostro vecchio Betamax e mandatemi tutto quello che riuscite a registrare all'indirizzo della casa editrice. Ora che ci penso, non fatelo. Potrebbe essere illegale. Ma registratelo per voi, se potete; come nel caso di *Thriller*, non rivedrete più un programma come *The Outer Limits*. Persino *Il magnifico mondo di Disney* sta per essere tolto di circolazione dopo lunga carriera.

⁵⁴ Per molto di questo materiale su *The Outer Limit* sono in debito con *The Science Fiction Encyclopedia*, Doubleday, New York 1979.

Non dirò che si passa dal sublime al ridicolo, perché molto di rado la TV produce alcunché di sublime, forse mai; diciamo invece che dall'onesto ora si passa all'atroce.

The Night Stalker.

Prima, in questo capitolo, ho detto che la televisione è troppo standardizzata per concepire qualcosa di così brutto da essere affascinante; la serie *The Night Stalker* è l'eccezione che conferma la regola.

Ricordate che non sto parlando del film. Il film *The Night Stalker* fu uno dei migliori film per la TV. Era tratto da una infernale storia dell'orrore, *The Kolchak Tapes*, di Jeff Rice (il romanzo uscì in edizione tascabile dopo che il manoscritto non pubblicato era arrivato sulla scrivania del produttore Dan Curtis e lui aveva deciso di farne un film).

Una piccola parentesi a questo punto, se non vi dispiace: Dan Curtis si avvicinò all'horror facendo il produttore di quella che deve essere stata la soap-opera più strana mai apparsa sul piccolo schermo; si chiamava *Dark Shadows*. Diventò una specie di meraviglia negli ultimi due anni della sua programmazione. Concepita in origine come una versione TV delle novelle gotiche per signore, a quei giorni così popolari in tascabili (poi rimpiazzate da quei romanzi sulle storie d'amore tra selvaggio e ragazzina scritte da Rosemary Rogers, Katherine Woodiwiss, Laurie McBain), cambiò direzione, come *Thriller*, e diventò qualcosa di molto diverso da quello che doveva essere nelle prime intenzioni. *Dark Shadows*, con l'ispirata regia di Dan Curtis, divenne una specie di tea party pomeridiano tenuto da un soprannaturale cappellaio pazzo (andava in onda anche alla tradizionale ora del tè, le quattro del pomeriggio) e gli spettatori, ipnotizzati, erano condotti in una specie di inferno tragicomico, una strana mistura fatta di Dante e Spike Jones. Un membro della famiglia Collins, Barnabas Collins, era un vampiro, interpretato da Jonathan Frid, che divenne celebre quasi nel giro di una notte. Sfortunatamente, la sua celebrità durò quanto quella di Vaughan Meader (e se non vi ricordate di Vaughan Meader, mandatemi una cartolina con il vostro indirizzo, già affrancata, e vi illuminerò).

Ci si sintonizzava con *Dark Shadows* ogni giorno, sicuri che le cose non potessero diventare più strane... Eppure in qualche modo ci riuscivano. A un certo punto l'intero cast era trasportato nel diciassettesimo secolo, per sei settimane durante le quali si recitava in costume. Il cugino di Barnabas era un lupo mannaro. Un'altra cugina era un misto tra una strega e un demone. Anche altre soap-opera, naturalmente, si sono esibite in qualche divertente forma di pazzia; la mia preferita è il «trucco del bambino». Funziona così: una delle interpreti femminili rimane incinta e dovrà partorire un bambino a marzo. A luglio avrà due anni; a novembre ne avrà sei; il febbraio seguente lo vedremo in ospedale, in coma per esser stato investito da una macchina dopo un esame superato con successo; nel marzo seguente alla sua nascita, il bambino avrà diciotto anni e sarà davvero pronto a unirsi al gruppo e al divertimento mettendo incinta la figlia del vicino di casa, cercando di suicidarsi, o addirittura annunciando ai suoi terrorizzati genitori di essere omosessuale. Il «trucco

del bambino» è degno di un racconto di Robert Sheckley sui mondi alternativi, ma almeno i personaggi delle soap-opera, se gli spengono la macchina che li tiene in vita, muoiono e rimangono morti (dopodiché segue un processo di quattro mesi con lo spegnitore alla sbarra incolpato di omicidio).

Gli attori e le attrici che «morivano» andavano a riscuotere i loro ultimi assegni e cercavano nuove parti altrove. Non andava così a *Dark Shadows*. I morti tornavano in scena come fantasmi. Era *meglio* del «trucco del bambino».

Dan Curtis fece due film basati su *Dark Shadows*, usando il suo cast di personaggi non-morti; non è del tutto inaudito questo salto da un programma televisivo al grande schermo (un altro caso è *The Lone Ranger*), ma è raro e i film, seppure non eccezionali, erano certamente guardabili, girati con stile, arguzia e con tutti i litri di sangue che Curtis non poteva usare in TV. Erano anche fatti con grande energia... una qualità che contribuì a rendere *The Night Stalker* il film per la TV con le più alte valutazioni ufficiali mai trasmesso fino a quel momento. (Da quei giorni è stato sorpassato almeno otto o nove volte, e uno dei film che l'ha superato è il film pilota per – ahia! – *Love Boat*.)

Curtis stesso è un uomo interessante, quasi ipnotico, e amichevole in un suo modo brusco, quasi abrasivo, capace di prendersi il merito per i suoi successi in un modo così simpatico da non irritare nessuno. Come la vecchia, e forse più dura generazione dei produttori di Hollywood, Curtis non si era mai preoccupato di nascondere le sue opinioni. Se gli piacete, vi sosterrà. Se non gli piacete, vi definirà «un figlio di puttana senza talento» (una frase che mi è sempre piaciuta molto, e dopo averla letta qui, Curtis può anche chiamare me in quel modo). Sarebbe una persona notevole se non altro per essere l'unico produttore di Hollywood davvero capace di fare un film così genuinamente pauroso come *The Night Stalker*. La sceneggiatura era di Richard Matheson, che ha scritto per la TV con miglior costanza e miglior finezza drammatica di chiunque altro dai tempi di Reginald Rose. Curtis montò anche un altro film con Matheson e William E. Nolan di cui li appassionati parlano ancora: *Trilogia del terrore*, con Karen Black. Il momento più ricordato di questo trio di episodi era quello finale, tratto dal racconto *Prey* di Matheson. Sono quei famosi quindici minuti in cui Karen Black deve lottare da sola contro una bambola animata dalla faccia di diavolo che la insegue con un coltello. È un quarto d'ora davvero terrificante e avvincente, e riassume perfettamente quello che sto cercando di dire su Dan Curtis: ha un infallibile, aspro talento per trovare il luogo del terrore dentro di noi, e sfiorarlo con una mano gelida.

The Night Stalker racconta la storia di un pragmatico reporter di nome Carl Kolchak, che lavora a Las Vegas. Interpretato da Darren McGavin, con la faccia allo stesso tempo stanca, turbata, cinica e saccente sotto un malandato cappello di paglia, Kolchak è un personaggio abbastanza credibile, più simile a Lew Archer che a Clark Kent, impegnato più che altro a guadagnare qualche soldo nella Città del Gioco.

Gli capita tra le mani una serie di delitti apparentemente commessi da un vampiro, e molti indizi lo conducono sempre più verso il soprannaturale, portandolo allo stesso tempo in una guerra di parole con i Poteri che Governano Las Vegas. Alla fine, riesce a seguire il vampiro fino alla vecchia casa che è diventata la sua dimora e gli conficca

nel cuore un paletto di legno. La conclusione è prevedibile ma comunque soddisfacente: Kolchak è screditato e licenziato, tagliato fuori da un establishment nel quale non c'è posto per i vampiri, sia in filosofia sia nelle pubbliche relazioni; pur riuscendo a sconfiggere il succhiasangue (Barry Atwater), Kolchak deve lasciare la vittoria a Las Vegas. McGavin, attore di talento, non è mai stato così bravo – *e credibile* – come in *The Night Stalker*. È il suo pragmatismo molto reale a farci credere al vampiro; se ci crede un cinico come Carl Kolchak, suggerisce il film, allora deve essere così.

Il successo di *The Night Stalker* non passò inosservato alla Abc, sempre a caccia di personaggi in quei giorni antecedenti all'arrivo di Mork, Fonzie e tutti gli altri. E così fu fatta la parte seconda, *The Night Strangler*. Stavolta gli omicidi erano commessi da un dottore che aveva scoperto il segreto della vita eterna, sempre che riuscisse a uccidere cinque vittime ogni cinque anni per ricavarne una nuova dose di elisir. Nel film (ambientato a Seattle) i patologi tenevano sotto silenzio il fatto che intorno al collo di tutte le vittime degli strangolamenti si erano ritrovati dei pezzetti di carne umana marcita (il dottore si decomponeva sempre un po', alla fine di ogni ciclo di cinque anni). Kolchak scopriva tutto e scovava il mostro nel suo nascondiglio nella cosiddetta «città segreta», un quartiere semiclandestino della vecchia Seattle che Matheson aveva visitato in una sua vacanza nel 1970. Senza bisogno di dirlo, Kolchak riusciva a uccidere il medico zombi.

La Abc decise di ricavare una serie televisiva dalle avventure di Kolchak, e la serie, prevedibilmente intitolata *Kolchak: The Night Stalker*, fece la sua prima apparizione venerdì 13 settembre 1974. La serie si trascinò per una stagione, e fu un fiasco colossale. Ci furono fin dall'inizio problemi di produzione; Dan Curtis, la forza propulsiva dei due film, non aveva un ruolo (e nessuno cui abbia rivolto la domanda mi ha saputo dire il perché). Matheson, che aveva scritto i due film, non fu mai autore di alcun episodio. Paul Playden, produttore dei film, dette le dimissioni prima dell'inizio della serie e fu rimpiazzato da Cy Chermak. La maggior parte dei registi era incapace; gli effetti speciali venivano realizzati con quattro soldi. Uno dei miei preferiti, che davvero si avvicina alla Volkswagen coperta di pelliccia di *L'invasione dei ragni giganti*, era in un episodio dal titolo *The Spanish Moss Murders*. In esso, Richard Kiel (poi diventato famoso nel ruolo di Squalo in due film di James Bond) si aggirava per i vicoli di Chicago con una cerniera lampo ben visibile sulla schiena della sua tuta da Mostro della Palude.

Ma il problema alla base della serie *The Night Stalker* era lo stesso di ogni serie non antologica che tratti del soprannaturale o dell'occulto: un completo fallimento nel tentativo di sospendere l'incredulità. Per una volta si poteva credere a Kolchak, mentre dava la caccia al vampiro a Las Vegas; con un certo sforzo si poteva anche credergli una seconda volta, mentre inseguiva il dottore non-morto a Seattle. Ma appena cominciò la serie, questo diventò impossibile. Kolchak viene assunto per sorvegliare l'ultima crociera di una lussuosa nave e scopre che uno dei passeggeri è un lupo mannaro. Lo incaricano di proteggere la campagna elettorale di un politico in ascesa, e lui scopre che il politico ha venduto l'anima al diavolo (e considerando il Watergate, non mi sembra che questo sia niente di strano, né tanto meno

soprannaturale). Kolchak si imbatte anche in un rettile preistorico nelle fogne di Chicago (*The Sentry*); in un demone (*Legacy of Terror*); in una sorellanza di streghe (*The Trevi Collection*), e, in uno dei più insipidi programmi mai trasmessi dalla televisione, in un motociclista senza testa (*Chopper*). Alla fine, diventa impossibile sospendere l'incredulità, e questo sembra valere anche per i produttori, che cominciarono a far diventare sempre più umoristiche le storie del povero Kolchak. In un certo senso, questa serie si ammalò di una versione accelerata della Sindrome Universal: dall'horror all'humour. Ma se ai mostri della Universal c'erano voluti diciotto anni per questo salto, a *The Night Stalker* bastarono venti episodi.

Come fa notare Berthe Roeger, la serie *Kolchak: The Night Stalker* piacque molto quando, anni dopo, fu ritrasmessa dalla Cbs a notte tarda in un programma di vecchie trasmissioni. Tuttavia, Roeger conclude che il successo era dovuto alle qualità della serie, e io non posso essere d'accordo. Se molti la guardarono, credo fosse per la stessa ragione per cui i cinema sono affollati a mezzanotte per vedere *Reefer Madness*. Vi ho già parlato del canto delle sirene della cattiva qualità, ed eccolo di nuovo. Chi si è sintonizzato, ritengo non riuscisse a credere che quanto vedeva fosse così brutto. e continuò a seguire la serie per accertarsi che gli occhi non gli avessero giocato un brutto scherzo.

Forse solo *Viaggio infondo al mare*, la rampa di lancio di Irwin Allen, l'apostolo dei disastri, può rivaleggiare con *Kolchak* in quanto a fallimento totale. Bisogna però ricordare che neanche Seabury Quinn, con la sua serie di Jules de Grandin in *Weird Tales*, riuscì a mandare avanti con successo l'impostazione sempre lo-stesso-personaggio, e Quinn era uno dei migliori autori del suo tempo.

Kolchak: The Night Stalker (noto tra gli appassionati come *Kolchaks Monster of the Week*), ha comunque un posto nel mio cuore – un *piccolo* posto, è vero – e nei cuori di molti appassionati. Nella sua bruttezza, c'è qualcosa di infantile e di poco sofisticato.

5

Esiste una quinta dimensione oltre a quelle note all'uomo. È una dimensione vasta come lo spazio ed eterna come l'infinito. Sta nella terra di mezzo tra la luce e l'ombra, tra la scienza e la superstizione, tra il fondo delle paure umane e il sommo della sua conoscenza. È la dimensione dell'immaginazione. È, una zona che si trova... *ai confini della realtà*.

Con questa imperiosa presentazione, che detta dalla voce misurata e quasi scostante di Rod Serling certo non sembrava imperiosa, gli spettatori erano invitati a entrare in un altro mondo stranamente privo di confini... E loro entravano. *Ai confini della realtà* fu trasmessa la prima volta dalla Cbs dall'ottobre del 1959 fino all'estate del 1965: dal torpore dell'amministrazione Eisenhower fino all'escalation decisa da Lyndon Johnson dell'intervento americano in Vietnam, alla prima delle lunghe estati bollenti nelle città americane, all'avvento dei Beatles.

Di tutti i programmi di ispirazione drammatica mai trasmessi dalle TV americane, è sicuramente quello che si presta con maggiore difficoltà a una classificazione. Non era un western o un poliziesco (anche se certi episodi erano girati nel West o trattavano di guardie e ladri); non era fantascienza (anche se la guida televisiva lo considerava tale); non era una commedia (eppure certi episodi erano divertenti); non trattava dell'occulto (anche se c'erano spesso storie dell'occulto, girate nel singolare modo proprio del programma), non era una trasmissione sul soprannaturale. Era particolare, e in gran parte questo fatto da solo sembra spiegare il perché un'intera generazione associ il programma di Serling con gli anni Sessanta... almeno per come sono ricordati gli anni Sessanta.

Rod Serling, il creatore della trasmissione, divenne famoso in quella che è stata definita l'Età dell'Oro della televisione, anche se chi ha coniato questa definizione ha in mente programmi antologici come *Studio One*, *Playhouse go*, *Climax*, e si dimentica castronerie come *Mr. Arsenic*, *Hands of Mystery*, *Doorway to Danger* e *Doodles Weaver*; programmi che apparvero in quei giorni e che sarebbero capaci di far sembrare grande teatro americano roba come *Vegas* e *That's Incredible!* Non è mai esistita un'età aurea della televisione; solo stagioni di ottone sonante che variano leggermente quanto ad accuratezza del tono.

Comunque, la televisione ha prodotto occasionali momenti di qualità, e tre delle prime commedie di Serling (*Patterns*, *The Comedian* e *Requiem for a Heavyweight*) rappresentano buona parte di ciò cui gli spettatori si riferiscono quando parlano dell'Età dell'Oro... anche se Serling non era solo. C'erano altri tra cui Paddy Chayefsky (*Marty*) e Reginald Rose (*Twelve Angry Men*) a contribuire a questa illusione.⁵⁵

Serling era figlio di un macellaio di Binghamton, New York, campione di pugilato ai Golden Gloves (Serling, con il suo metro e sessantacinque, era appena un peso mosca), e paracadutista durante la Seconda guerra mondiale. Cominciò a scrivere (senza successo) all'università e continuò a scrivere (sempre senza successo) per una stazione radio di Cincinnati. «Quell'esperienza si rivelò frustrante», scrive Ed Naha nella sua biografia di Serling. «I suoi pensosi e introspettivi personaggi erano attaccati da dirigenti che volevano che i loro stipendiati fossero capaci di mordere anche la terra»! Serling, più tardi, liquidò quegli anni e quella gente con un: «Quei tipi non volevano scrittori, ma aratri!»

Serling lasciò la radio e cominciò a lavorare come sceneggiatore free-lance. Il suo primo successo fu *Patterns*, nel 1955 (con Richard Kiley ed Everett Sloane e poi, nella versione filmata, con Van Heflin ed Everett Sloane, la storia di un intreccio di potere ad alti livelli di una società, e il dilemma di uno dei dirigenti; lo sceneggiato TV gli fece vincere il suo primo «Emmy»), e da quel momento non fece più passi indietro... ma in un certo senso, neanche in avanti. Scrisse un gran numero di film (*U-112 assalto al Queen Mary* fu forse il peggiore; *Il pianeta delle scimmie* e *Sette giorni a maggio* erano due di quelli buoni), ma la televisione era la sua misura, e

⁵⁵ La versione cinematografica ha i seguenti titoli italiani: *I giganti uccidono*, 1956 (*Patterns*); *Una faccia piena di pugni*, 1962 (*Requiem for a Heavyweight*); *Marty, vita di un timido*, 1955 (*Marty*); *La parola ai giurati*, 1957 (*Twelve Angry Men*). (N.d.R.)

Serling non la oltrepassò mai, al contrario di Chayefsky (*Anche i dottori ce l'hanno, Quinto potere*). La televisione era casa sua, ci viveva con gran comodità e, trascorsi cinque anni di riposo dopo la fine di *Ai confini della realtà*, ritornò in TV stavolta come ospite di *Night Gallery*. Lo stesso Serling espresse dubbi e depressioni riguardo al suo intenso coinvolgimento con questo mediocre mezzo di comunicazione. «Ma Dio lo sa», disse nella sua ultima intervista, «quando mi volto a guardare trenta anni di sceneggiature, quanto mi sento in difficoltà se devo dire qualcosa che ho fatto e che mi sembra importante. Certe cose sono colte, certe interessanti, altre raffinate, ma ben poche sono importanti».

Serling, in apparenza, considerò *Ai confini della realtà* come un modo di celare e nello stesso tempo mantenere vivi in televisione i suoi ideali, dopo la fine dei prestigiosi programmi di ispirazione teatrale tra la, fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta. E fino a un certo punto ci riuscì. Sotto le rassicuranti vesti della finzione, *Ai confini della realtà* si occupava di fascismo (*He Lives*, in cui Dennis Hopper era un giovane neonazista guidato dalla figura indistinta di Adolf Hitler), di isteria di massa (*The Monsters Are Due On Maple Street*), trattò anche di Joseph Conrad e del suo cuore di tenebra, e quasi mai un programma televisivo ha osato presentare in una luce così spietata e rivelatrice la natura umana come nell'episodio *The Shelter*, in cui quelli che potrebbero essere i vostri vicini di casa si comportano come animali litigiosi intorno a un rifugio atomico durante una crisi nucleare.

Altri episodi generarono una sorta di stravaganza esistenziale che nessun'altra serie è riuscita a eguagliare. Per esempio, in *Time Enough at Last*, con Burgess Meredith nella parte di un miope impiegato di banca che non riesce mai a trovare il tempo per leggere. Riesce però a sopravvivere a un attacco nucleare perché quando la bomba esplode, lui si trova in uno scantinato, a leggere. Meredith è tutto contento dell'olocausto; finalmente ha tutto il tempo che vuole per leggere. Sfortunatamente, poco dopo esser arrivato alla biblioteca, gli si rompono gli occhiali. Uno dei principali precetti morali di *Ai confini della realtà* era che un po' d'ironia fa bene al sangue.

Se *Ai confini della realtà* fosse arrivata nella TV che conosciamo noi, per esempio negli anni 1976-1980, sarebbe senza dubbio scomparsa dopo sei o sette episodi. Il suo indice di gradimento era basso... tanto per cominciare. E alla stessa ora, c'era *The Detectives*, una serie poliziesca molto popolare sulla Abc, e sulla Nbc il popolarissimo show *Gillette Cavalcade of Sports*, dove ti invitavano a farti avanti e a vedere come potevano cambiare le facce di pugili come Sugar Ray Robinson e Carmen Basilio.

Ma la televisione era più lenta in quei giorni, e la programmazione meno anarchica. La prima stagione di *Ai confini della realtà* consisteva di trentasei episodi di trenta minuti ciascuno, e a metà stagione il gradimento cominciò a salire, con l'aiuto di una specie di tam-tam e di critiche brillanti. Furono le critiche a far pensare alla Cbs di avere per le mani una merce pregiata, un «programma di prestigio». Comunque i problemi continuarono. Non si riusciva a trovare uno sponsor fisso (quel periodo costituiva l'era dei dinosauri, e il tempo in TV costava così poco da consentire a un singolo sponsor di pagare per un intero programma; da qui il *GE*

Theater, *Alcoa Playhouse*, *The Voice of Firestone*, *The Lux Show*, *Coke Time* e tanti altri; per quanto ne so, l'ultima serie televisiva sponsorizzata da una sola compagnia è stata *Bonanza*, dalla Gin), e la Cbs cominciò ad accorgersi che Serling non aveva messo da parte i suoi migliori argomenti, ma anzi li stava usando nel nome della fantasy.

Durante quella prima stagione, *Ai confini della realtà* presentò *Perchance to Dream*, il primo contributo alla serie da parte di Charles Beaumont, e *Third from the Sun*, di Richard Matheson. Il trucco di quest'ultimo episodio (cioè che il gruppo di protagonisti non sta volando dalla Terra ma verso di essa) è stato sfruttato fino alla nausea (in particolare di quella cavolata spaziale che era *Battaglie nella galassia*), eppure molti spettatori ricordano ancora quel colpo di scena finale. Era l'episodio che segnò il punto oltre il quale molti, capitati sul programma per caso, ne divennero affezionati spettatori. Ecco, per una volta, Qualcosa di Completamente Nuovo e Diverso.

Nella terza stagione, *Ai confini della realtà* fu annullato (è la versione di Serling) o messo da parte da insolubili problemi di palinsesto (versione della Cbs). In ogni caso, il programma ritornò l'anno dopo con la durata di un'ora. E Naha dice, nel suo articolo *Rod Serling's Dream*: «La versione allungata di *Ai confini della realtà* risultò noiosa. Dopo tredici episodi passati inosservati, la versione da un'ora di *Ai confini della realtà* venne interrotta».

Sì, fu interrotta, solo per ritornare una stagione dopo, per l'ultima volta, in una scialba versione di mezz'ora. Ma fu per via della noia? Io credo invece che gli episodi di un'ora di *Ai confini della realtà* fossero tra i migliori di tutta la serie. C'era *The Thirty-Fathom Grave*, in cui l'equipaggio di un sottomarino della Marina sente bussare i fantasmi sulle paratie mentre è in immersione; *Printer's Devil*; *The New Exhibit* (uno dei pochi passi fatti dal programma nell'orrore vero e proprio; l'episodio raccontava di un guardiano di un museo delle cere, interpretato da Martin Balsam, che scopre che le statue della Strada degli Assassini sono vive); e *Miniature*, con Robert Duvall, in una sceneggiatura di Charles Beaumont, su un uomo che scappa negli allegri anni a cavallo del secolo.

Come afferma Naha, nell'ultima stagione «nessuno alla Cbs si occupava davvero della serie». Anche la Abc, che aveva avuto un buon successo con *The Outer Limits*, fece a Serling la proposta di realizzare una sesta stagione con loro. Serling rifiutò. «La Abc voleva fare una gita al cimitero tutte le settimane», disse.

Per Serling la vita cambiò. Il ragazzo arrabbiato che aveva scritto *Patterns* cominciò a fare spot per la TV: quell'inconfondibile voce adesso cantava le lodi di pneumatici e farmaci antiraffreddore in uno strano tono che ricordava il trascinarsi del protagonista di *Requiem for a Heavyweight*, la storia di un peso massimo in giro per i ring a perdere incontri di wrestling. Nel 1970, poi, cominciò a fare quelle «gite settimanali al cimitero», non per la Abc ma per la Nbc, come ospite e a volte autore di *Night Gallery*. Questa trasmissione fu inevitabilmente paragonata ad *Ai confini della realtà* nonostante il fatto che in realtà *Night Gallery* fosse una versione annacquata di *Thriller*, con Serling nella parte del vecchio Boris Karloff.

Serling non aveva il controllo creativo che gli era stato dato sul set di *Ai confini della realtà*. (Una volta si lamentò che stessero facendo di *Night Gallery* una specie di «*Mannix* con il sudario».) Tuttavia, ci furono molti episodi interessanti in *Night Gallery*, tra cui alcuni adattamenti da *Aria fredda* e da *Il modello di Pickman*, di H.P. Lovecraft. Fu trasmesso anche un episodio tra i più terrificanti che abbia mai visto. Era *Boomerang*, tratto da un racconto di Oscar Cook, e parlava di un piccolo insetto chiamato dermattero. L'insetto entra nell'orecchio del cattivo e comincia, mangiando, ad aprirsi la strada verso il suo cervello, mentre l'uomo cade in una lancinante, insopportabile agonia (la ragione fisiologica di questa agonia, dato che il cervello non ha recettori del dolore, non viene spiegata). Gli viene detto che c'è una possibilità di salvezza su un miliardo, e cioè che la bestiaccia mangi il suo cervello in linea retta ed esca dall'altro orecchio; altrimenti, continuerà a mangiare finché l'uomo non impazzirà o si suiciderà. Lo spettatore è immensamente sollevato quando accade l'impossibile, e il dermattero esce davvero dall'altro orecchio... Ecco però il colpo di scena: il dermattero era una femmina. E ha deposto le uova. A milioni.

La maggior parte degli episodi di *Night Gallery* non era certo così raccapricciante, e la trasmissione fu cancellata dopo essersi trascinata in varie forme per tre complicati anni. Fu l'ultimo successo di Serling.

«Il giorno del suo quarantesimo compleanno», dice Naha, «Serling fece il primo lancio con il paracadute dalla fine della guerra». La ragione? Serling rispose: «L'ho fatto per dimostrare che non sono vecchio». Ma lo sembrava; un confronto tra le foto pubblicitarie fatte ai tempi di *Ai confini della realtà* e quelle fatte durante *Night Gallery* mostra un cambiamento davvero scioccante. La faccia di Serling era solcata di rughe, il collo avvizzito; era la faccia di un uomo che si era quasi dissolto nel vetriolo della televisione. Nel 1972 ricevette un giornalista nel suo studio, che aveva alle pareti le critiche positive dei tempi di *Requiem* e di *Patterns*, tutte incorniciate.

«A volte vengo qui solo per dargli un'occhiata», disse. «Sono anni che non ricevo critiche come queste. Ora capisco perché la gente tiene i diari, per ricordarsi che quelle cose sono accadute davvero». L'uomo che saltò con il paracadute il giorno del suo quarantesimo compleanno per dimostrare a tutti di non essere vecchio, nove anni dopo continua a definirsi tale durante l'intervista con Linda Brevelle; lei lo descrive «vivo e vibrante» nel loro incontro a *La Taverna*, il locale di Los Angeles preferito da Serling, ma ogni tanto salta fuori quella inquietante frase, a un certo punto dice: «Non sono ancora vecchio, ma non sono neanche giovane»; più avanti dice che è un vecchio. Perché non si tirò fuori da questa sorta di lotta per dimostrare di essere ancora creativo? Jack Palance, alla fine di *Requiem for a Heavyweight*, dice di dover tornare sul ring (anche se l'incontro è truccato) perché non conosce altro, della vita. È una risposta buona come un'altra.

Serling, un fanatico del lavoro che arrivava a fumare quattro pacchetti di sigarette al giorno, ebbe un forte infarto nel 1975 e morì dopo un'operazione a cuore aperto. Ci lasciò qualche bel film dei suoi inizi e *Ai confini della realtà*, un programma ormai divenuto leggendario. Cosa si deve pensare di una trasmissione così amata «da persone che in gran parte, quando la videro, erano dei bambini»? Serling stesso disse

a un giornalista: «Un terzo degli episodi era davvero buono, un altro terzo passabile. Il resto era robbaccia».

Il fatto è che fu proprio Serling a scrivere ben sessantadue dei primi novantadue episodi di *Ai confini della realtà*, battendo a macchina, dettando alla segretaria, narrando in un dittafono (e, ovviamente, sempre con la sigaretta in bocca). I lettori di fantasy riconosceranno i nomi di quasi tutti gli altri scrittori che collaborarono agli altri trenta episodi: Charles Beaumont, Richard Matheson, George Clayton Johnson, Earl Hamner Jr, Robert Presnell, E. Jack Neuman, Montgomery Pittman e Ray Bradbury. Va detto che la maggior parte delle cose peggiori uscirono dalla penna di Serling. Tra gli altri *Mr. Denton on Doomsday*, *The Sixteen-Millimeter Shrine*, *Judgment Night*, *The Big Tall Wish* (una storia strappalacrime di un bambino che aiuta un vecchio pugile a vincere il suo ultimo combattimento), e così tanti altri che non ricordo tutti.

Mi ha sempre innervosito anche il ricordo che la gente sembra avere di *Ai confini della realtà*; tutti si ricordano dei colpi di scena finali, ma il successo del programma era basato su concetti un po' più solidi, tali da formare un legame vitale tra la vecchia narrativa delle riviste degli anni Cinquanta (o quegli episodi di *Thriller* che usavano le riviste come base per i loro migliori momenti) e la «nuova» letteratura horror e fantasy. Settimana dopo settimana, *Ai confini della realtà* presentava persone normali in situazioni straordinarie, gente che in qualche modo era uscita da una spaccatura del «mondo reale»... E si era trovata nella «realtà» di Serling. È un concetto potente, e di sicuro la strada maestra per far entrare nel mondo del fantastico quegli spettatori o lettori che normalmente non avrebbero desiderato entrarci. Ma questo concetto non l'aveva inventato Serling; Ray Bradbury già negli anni Quaranta aveva accostato il normale e l'orribile, per poi muoversi in territori ancora più arcani e usare una lingua sempre più originale; Jack Finney era arrivato sulla scena e subito aveva raffinato gli stessi temi dello «straordinario nell'ordinario». In una memorabile raccolta di racconti dal titolo *Il terzo livello*, l'equivalente letterario di quegli stupefacenti dipinti di Magritte in cui treni in corsa escono rombando da un camino, o di quei quadri di Dalì in cui gli orologi gocciolano dai rami degli alberi, Finney tracciò i confini della «realtà» di Serling. Nel racconto che dà il titolo alla raccolta, Finney parla di un uomo che trova il mitico terzo livello della Grand Central Station di New York (che ne ha solo due). Il terzo livello è una specie di stazione secondaria, che dà accesso a un tempo passato più semplice e più felice (gli ultimi anni dell'Ottocento, in cui scappavano molti degli eroi di *Ai confini della realtà*, e lo stesso periodo in cui Finney stesso ritorna nel suo famoso romanzo, *Indietro nel tempo*). Il terzo livello di Finney soddisfa sotto molti punti di vista la zona «Ai confini della realtà» di Serling, ed è il concetto di Finney ad aver reso possibile il concetto di Serling. Una delle grandi abilità di Finney è sempre stata la capacità di far scivolare inavvertitamente, quasi per caso, i suoi racconti oltre il confine con un altro mondo... come quando un personaggio, cercandosi gli spiccioli in tasca, prende in mano una moneta che non ha l'effigie di Roosevelt, ma quella di Woodrow Wilson, o quando un altro personaggio inizia un viaggio sull'idilliaco pianeta Verna a bordo di una vecchia corriera parcheggiata in un granaio di campagna abbandonato (*Oh Missing Persons*). Il più

importante contributo dato da Finney, ripreso poi dai migliori episodi di *Ai confini della realtà* (e anche dai migliori scrittori di fantasy affermatisi dopo il programma), è quell'abilità alla Dalì nel creare il fantastico... *senza poi scusarsi o spiegarlo*. Rimane lì, affascinante e anche un po' nauseante, un miraggio troppo reale per svanire: un mattone che fluttua sopra un frigorifero, un uomo che davanti alla TV si mangia un piatto di occhi umani, bambini che giocano con i loro dinosauretti. Se la fantasia sembra reale, affermò Finney, e Serling dopo di lui, allora non c'è bisogno di fili o di specchi. Furono Finney e Serling a rispondere finalmente a Lovecraft, a mostrare una nuova direzione. Per me e per quelli della mia generazione, la risposta fu un fulmine a ciel sereno, che apriva milioni di affascinanti possibilità.

Eppure Finney, che forse comprendeva meglio di tutti il concetto di Serling della «terra di mezzo tra la luce e l'ombra», non fu mai consultato per *Ai confini della realtà*, né come sceneggiatore, né come fonte d'ispirazione. Serling adattò in seguito *U-112 assalto alla Queen Mary*, del 1966, un lavoro che con gran buona volontà può definirsi sfortunato. È pieno di tutte quelle prediche saccenti che abbassavano spesso il livello del programma. È una vera piccola tragedia che l'incontro tra due menti così simili abbia prodotto un risultato così scadente. Ma se siete delusi della mia analisi di *Ai confini della realtà* (e qualcuno può pensare che abbia sputato su un'icona), vi chiedo di andarvi a comprare Il terzo livello di Finney, che vi farà vedere cosa avrebbe potuto essere *Ai confini della realtà*.

Eppure la trasmissione ci ha lasciato molti ricordi indelebili, e quando Serling disse che un terzo degli episodi era davvero buono, aveva probabilmente ragione. Tutti coloro che guardavano sempre il programma si ricorderanno di William Shatner, prigioniero di una macchina che predice il futuro per un penny in uno scadente ristorante di una cittadina minuscola (*Nick of Time*); Everett Sloane che soccombe al vizio del gioco in *The Fever*, e il rauco, metallico richiamo delle monete (*Fraaa-aaa-nklin!*) che lo chiamano alla battaglia con la diabolica slot-machine; la donna bellissima dileggiata per la sua bruttezza in un mondo di umanoidi maialiformi (Donna Douglas in *Eye of the beholder*). E, ovviamente, due classici di Richard Matheson, *The Invaders* (in cui una brillante Agnes Moorehead nel ruolo di una donna di campagna combatte contro minuscoli invasori venuti dallo spazio, una storia che anticipa il trattamento di un soggetto simile da parte di Matheson: *Prey*) e *Nightmare at 20.000 Feet*, in cui William Shatner interpreta uno squilibrato che vede un maligno *gremlin* sull'ala dell'aereo, intento a distruggere un motore.

Ai confini della realtà mostrò molti attori (Ed Wynn, Kenan Wynn, Buster Keaton, Jack Klugman, Franchot Tone, Art Carney, Pippa Scott, Robert Redford e Cloris Leachman tra gli altri, scrittori, registi (Buzz Kulik, Stuart Rosenberg e Ted Post, per nominarne solo alcuni). Spesso c'era l'eccitante e stuzzicante musica di Bernard Herrmann; i migliori effetti speciali erano realizzati da William Tuttle, forse secondo in bravura solo a Dick Smith (o al nuovo genio del trucco, Tom Savini).

Era un gran bel programma, nella misura in cui sono buoni tutti i programmi TV che ricordiamo con affetto... ma alla fine, niente di speciale. La TV è una divoratrice di talento, è qualcosa di nuovo e velenoso, e se *Ai confini* è peggiore di come ce lo ricordiamo, la, colpa non è di Serling ma della TV stessa, delle sue fauci affamate,

del pozzo di merda senza fondo. Serling scrisse in totale ottantaquattro episodi, 2.200 pagine di sceneggiatura se si vuole rispettare la regola degli sceneggiatori per la quale una pagina di sceneggiatura equivale a un minuto di film. È un'impressionante mole di lavoro, e non c'è da sorprendersi che ogni tanto robaccia come *I am the Night - Color Me Black* passasse tra le maglie della rete. E Rod Serling fece tutto questo in nome della Kimberly-Clark e delle sigarette Chesterfield Kings. Poi la televisione lo divorò.

6

E, per quanto riguarda la TV, abbiamo praticamente finito. Non riesco a fare come John Simon, e a sparare allegramente sulle deformi creazioni che scavallano nel grande «Corral Dei Programmi Soppressi». Ho persino cercato di trattare con benevolenza *Kolchak: The Night Stalker*, perché provo per lui un po' d'affetto. Per quanto fosse brutto, certo non era peggio di alcune trasmissioni mattutine del sabato che illuminavano la mia vita di bambino: *The Black Scorpion* o *The Beast of Hollow Mountain*, per esempio.

Ci sono stati programmi a cura di una sola persona che hanno fatto interessanti escursioni nel soprannaturale; per esempio *Alfred Hitchcock presenta* adattò per la TV diversi racconti di Ray Bradbury (il migliore fu forse *The Jar*); una storia terrificante di William Hope Hodgson, *The Thing in the Weeds*; un agghiacciante racconto, non soprannaturale, uscito dalla penna di John D. MacDonald (*The Morning After*), e gli appassionati del bizzarro ricorderanno l'episodio in cui i poliziotti mangiano l'arma del delitto (un cosciotto d'agnello...) tratto da un racconto di Roald Dahl.

Ci fu *They're Coming*, l'episodio pilota lungo un'ora di *Ai confini della realtà*, e il telefilm *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, che venne trasmesso per la prima volta dalla TV americana proprio all'interno di questa serie (questo adattamento della storia di Bierce non è mai stato compreso tra le repliche della serie televisiva). Un altro racconto di Bierce, *Uno dei dispersi*, fu trasmesso dalla PBS nell'inverno del 1979. E, parlando della PBS, fecero anche un interessante adattamento di *Dracula*. Trasmesso nel 1977, presentava Louis Jourdan nel ruolo del leggendario Conte. Questa video-opera è intensa e romantica; Jourdan recita meglio di Frank Langella nel film di John Badham, e le scene di *Dracula* che si aggira per i corridoi del suo castello sono meravigliose. La versione di Jourdan si avvicina anche al cuore della sessualità vampiresca, facendoci conoscere creature come Lucy, le tre strane sorelle e *Dracula* stesso, che posseggono una sessualità senza amore, una sessualità mortale ben più intensa della storia d'amore nel film di Badham, nonostante l'energica prestazione di Langella nel ruolo principale. Anche Jack Palance ha impersonato *Dracula* per la TV (per la produzione di Dan Curtis e la sceneggiatura di Matheson), cavandosela egregiamente... anche se continuo a preferire Jourdan.

Altri film e *special* vanno dall'insignificante (il malaccorto adattamento che fece la Nbc di *La festa del raccolto* di Thomas Tryon, per esempio), al veramente spaventoso

Cornell Wilde in *Gargoyles* (Bernie Casey è il capo dei *gargoyles* e sembra una specie di ayatollah Khomeini di cinquemila anni), a Michael Sarrazin che prese parte a un mal titolato e illegittimo *Frankenstein: The True Story*. Il rischio è così alto che quando il mio romanzo *Le notti di Salem* fu adattato per la TV dopo che per tre anni la Warner aveva inutilmente cercato di farlo decollare come film per il cinema, la mia reazione alle critiche generalmente favorevoli fu di sollievo. Sembrò per un po' che la Nbc volesse farne una serie settimanale, ma quando questi progetti fallirono mi sentii ancora una volta sollevato.

La maggior parte delle serie televisive stanno tra il ridicolo (*Terra dei giganti*) e l'assolutamente stupido (*I mostri*, *Struck by Lightning*). Le serie antologiche degli ultimi dieci anni erano partite con buone intenzioni, ma sono state svilite da pressioni interne ed esterne, sacrificate sull'altare della convinzione che sia il dramma sia il melodramma è meglio guardarli in stato di dormiveglia. C'era *Journey to the Unknown*, un'importazione britannica (dagli Hammer Studios). Alcune storie erano avvincenti, ma la Abc disse che non voleva spaventare nessuno, e la serie morì subito. La serie *Tales of the Unexpected*, prodotta da Quinn Martin (*L'uomo dell'Fbi*, *Il fuggitivo*, *The Invaders*, *The New Breed* e Dio sa quanti altri), era più interessante, e si concentrava sugli orrori psicologici (in un episodio, che ricordava *The House Next Door* di Anne Rivers Siddons, un assassino vede la sua vittima risorgere dalla morte sul suo televisore), ma dopo poche programmazioni lo scarso gradimento uccise il programma... E poteva essere questo anche il destino di *Ai confini della realtà*, se la rete televisiva non avesse voluto insistere.

Concludendo, la storia dell'horror e della fantasy in TV è breve e sciatta. Spegliamo l'occhio magico e passiamo allo scaffale; parliamo di quelle storie in cui tutti i limiti artificiali vengono rimossi (sia di visualità sia di requisiti televisivi) e l'autore è libero di «catturarvi» nel modo che ritiene migliore. È un'idea che mette a disagio, e qualcuno di questi libri mi impaurì a morte, anche se mi deliziava. Forse avete fatto la stessa esperienza... o forse la farete ora.

Datemi la mano e venite con me.

9

La narrativa dell'orrore

1

Non è impossibile scrivere un resoconto della narrativa fantasy e horror nell'America degli ultimi decenni, ma sarebbe ben più lungo di un capitolo in questo libro; sarebbe un libro già di per sé, e probabilmente un libro noioso (forse addirittura un testo, cioè l'apoteosi del Libro Noioso).

Per i nostri scopi, non c'è ragione di occuparci di tutti i libri pubblicati; la maggior parte dei quali sono brutti, e, come nel caso della TV, non provo alcun gusto a stroncare i più spettacolari intrusi nel genere per le loro castronerie. Se volete leggere John Saul e Frank de Felitta, fate pure. Ma mi rifiuto di parlare di loro, in questo libro.

Pensavo di trattare dieci libri che mi sembrano rappresentativi di quanto di meglio esista nel nostro campo: la storia di horror intesa sia come letteratura sia come *divertissement*, parte integrante della letteratura del Ventesimo secolo. Penso che questi libri siano degni successori di opere come *Frankenstein*, *Il dottor Jekyll e mister Hyde*, *Dracula* e *Il re in giallo*, di Chambers. Sono libri e racconti che credo compiano il dovere primario della letteratura: dirci la verità su noi stessi raccontando bugie su persone mai esistite.

Alcuni dei libri che citerò sono stati dei best-seller, alcuni sono stati scritti da membri della cosiddetta «comunità del fantastico»; altri da persone che non avevano alcun interesse per la fantasy o il soprannaturale in se stessi, ma li consideravano degli ottimi strumenti da usarsi una volta sola per poi metterli da parte (anche se molti si sono accorti che, a usare questi strumenti, dopo un po' ci si fa l'abitudine). La maggior parte di queste opere, persino quelle non etichettate come best-seller, hanno sempre venduto bene, negli anni, forse perché il racconto o il romanzo dell'orrore, considerato da molti critici «seri» nella stessa luce in cui il famoso Dr. Johnson considerava le donne predicatrici e i cani che ballano, riesce a divertire anche quando è solo buono. Quando è ottimo, può riportare un impatto così forte (come è il caso di *Il Signore delle Mosche*) da poter essere difficilmente eguagliato da altre forme di letteratura. La qualità dell'intreccio è sempre stata una costante virtù della storia dell'orrore, da *La zampa di scimmia* allo sbalorditivo racconto di T.E.D. Klein, *Figli del reame*, che narra di mostri (venuti dal Costa Rica!) sotto le strade di New York. A volte mi sorprendo a sperare che nostri grandi scrittori che negli ultimi anni hanno scritto cose così noiose, tentino qualcosa in questo campo, smettendo di grattarsi l'ombelico.

Spero, nella discussione su questi dieci libri, di potermi dilungare su tali virtù di intreccio e di intrattenimento e forse di indicare anche i temi principali presenti in quasi tutte le buone opere dell'orrore. *Dovrei* essere capace di far questo, dato il mio lavoro, perché non è che siano molti i temi portanti su cui insistere. Nonostante la forza del suo mito, il campo del soprannaturale è molto ristretto, nel panorama letterario globale. Dipendiamo dalla ricomparsa del Vampiro e del nostro amico peloso (che a volte ha la pelliccia dentro), il Lupo Mannaro, e dalla Cosa Senza Nome. Ma è giunto il momento di far comparire il quarto archetipo: il Fantasma.

Torneremo anche alla tensione tra l'apollineo e il dionisiaco, perché questo contrasto esiste in tutta la narrativa horror, nella buona come nella cattiva, a rifarci quell'affascinante, eterna domanda su quale sia il migliore. Abbiamo trovato la radice, no? E potremmo anche scoprire che è il narcisismo la più grande differenza tra la vecchia e la nuova narrativa dell'orrore; che i mostri non sono più a Maple Street, ma potrebbero saltar fuori dai nostri specchi, in ogni momento.

2

Forse *Ghost Story* di Peter Straub è il più bel romanzo sul soprannaturale pubblicato dopo l'uscita dei tre libri che crearono negli anni Settanta una nuova ondata di horror, e cioè *Nastro rosso a New York* (*Rosemary's Baby*), *L'esorcista* e *L'altro*. Il fatto che questi tre libri, tutti pubblicati a distanza di cinque anni l'uno dall'altro, ebbero un successo così vasto, convinse (o meglio riconvinse) gli editori che la narrativa horror aveva un potenziale commerciale ben più vasto dei lettori di riviste defunte come *Weird Tales* o *Unknown* o delle riedizioni in tascabili dei libri della Arkham House.⁵⁶

La lotta che ne risultò per assicurarsi il prossimo «grande» romanzo del brivido produsse dei libri pessimi. E in seguito a questo, l'ondata si era praticamente esaurita a metà degli anni Settanta, e avevano cominciato a riapparire dei best-seller più tradizionali: storie di sesso, affari, sesso, spie, sesso tra gay, dottori nei guai, sesso stravagante, romanzi d'amore in costume, sesso e celebrità, storie di guerra, e sesso. Questo non vuol dire che gli editori smisero di andare in cerca di romanzi d'orrore o dell'occulto o che smisero di pubblicarli; i mulini del mondo editoriale macinano con lentezza ma molto finemente e così il classico «romanzo dell'orrore» sarà probabilmente in vita ancora per un bel pezzo. Ma quella prima grande corsa è finita,

⁵⁶ Due parole sulla Arkham House. Probabilmente non esiste in America un vero appassionato di fantasy che non abbia almeno uno di quei caratteristici volumi neri rilegati nella sua biblioteca... e probabilmente al posto d'onore. August Derleth, il fondatore della piccola casa editrice del Wisconsin, era un romanziere di scarso talento, della scuola di Sinclair Lewis, pur essendo un editore geniale: la Arkham pubblicò per prima i libri di H. P. Lovecraft, Ray Bradbury, Ramsey Campbell e Robert Bloch... per citarne solo pochi, delle legioni di Derleth. I suoi libri erano pubblicati in tirature limitate che andavano da cinquecento a quattromila copie, e alcune (*Oltre il muro del sonno* di Lovecraft e *Dark Carnival* di Bradbury, per esempio) sono ormai diventati degli introvabili pezzi da collezione.

e gli editori a New York non si azzuffano più per fare contratti e dare congrui anticipi appena la storia comincia a venir fuori... aspiranti scrittori, si prega di prendere nota.

Nonostante questo scenario, Coward, McCann e Geoghegan pubblicarono *Julia* di Peter Straub nel 1975. Non era il suo primo romanzo; ne aveva già pubblicato uno dal titolo *Marriages* (una storia non soprannaturale del tipo «è-così-che-viviamo-ora»), due anni prima. Anche se Straub è americano, lui e sua moglie hanno vissuto in Irlanda e in Inghilterra per dieci anni, e sia per l'esecuzione sia per l'intento, *Julia* è una storia di fantasmi inglese. L'ambientazione è inglese, la maggior parte dei personaggi è inglese, e, ed è la cosa più importante, la dizione del romanzo è inglese: fredda, razionale, quasi distaccata da una qualsiasi base emotiva. Non c'è alcuna componente grandguignolesca nel romanzo, anche se la scena centrale del libro certamente la invoca: Kate, la figlia di Julia e Magnus, sta soffocando perché un pezzo di carne le ostruisce la gola, e Julia la uccide mentre cerca di farle una tracheotomia con un coltello da cucina. Poi, la bambina tornerà sotto forma di uno spirito maligno.

La tracheotomia non ci viene descritta: niente sangue che spruzza le pareti e la mano della madre, niente terrore, niente pianti. È avvenuto nel passato; lo vediamo in una luce riflessa. Molto dopo, Julia vede la bambina che potrebbe essere e non essere il fantasma di Kate mentre sotterra qualcosa nella sabbia. Quando la bambina si allontana, Julia scava e trova un coltello e il corpo mutilato di una tartaruga. Questo tornare sulla tracheotomia fallita è elegante, ma ha ben poco calore.

Straub pubblicò due anni più tardi un secondo romanzo del soprannaturale, *If You Could See Me Now*. E come *Julia*, anche questo è un romanzo costruito sull'idea di colui che torna, lo spirito vendicativo di un passato non morto. Tutti i romanzi soprannaturali di Straub riescono efficaci, quando parlano di questi vecchi fantasmi; sono storie del passato che continuano a influire sul presente con un influsso maligno. Qualcuno ha detto che Ross McDonald scrive romanzi gotici e non storie di detective; si può dire che anche Peter Straub scrive romanzi gotici e non horror. Ciò che contraddistingue il suo modo di scrivere in *Julia*, *If You Could See Me Now* e, in modo davvero splendido, in *Ghost Story*, è il rifiuto a considerare statiche le convenzioni del romanzo gotico. Tutti e tre i libri hanno molto in comune con i classici del gotico, come *Il castello di Otranto*, *Il monaco*, *Melmoth l'errante*, persino *Frankenstein* (anche se, nella narrazione, *Frankenstein* è più un romanzo moderno e meno un romanzo gotico di *Ghost Story*): in tutti questi libri il passato diventa più importante del presente.

Potrebbe sembrare un buon viatico per il romanzo, per chi ritiene importante lo studio della storia, si penserebbe, ma il romanzo gotico è sempre stato considerato poco più di una curiosità nella grande pianura della narrativa di lingua inglese. I primi due romanzi di Straub mi sembrano inconsci tentativi di usare in qualche modo questa curiosità, mentre ciò che distingue *Ghost Story* e lo rende un successo è che Straub, con questo libro, sembra aver capito esattamente, consciamente, cosa sia il romanzo gotico e come si collochi nella letteratura. Detta in un altro modo, ha scoperto come funziona, quella curiosità, e *Ghost Story* è un manuale d'uso estremamente interessante.

«[*Ghost Story*] nacque dalla mia lettura di tutta la narrativa soprannaturale americana che riuscivo a trovare», dice Straub. «Rilessì Hawthorne e James, e continuai con tutte le opere di Lovecraft e quelle degli scrittori a lui simili, questo perché volevo scandagliare le mie tradizioni, dato che ne ero già da tempo interessato, lessi anche Bierce, le storie di fantasmi di Edith Wharton, e molti europei... La prima cosa che pensai fu che avevo un mucchio di vecchi che si raccontavano storie; poi sperai che sarei riuscito a trovare uno strumento che mi avrebbe consentito di unirle insieme, queste storie. Mi piace l'idea delle storie in mezzo ai romanzi, mi sembra di aver passato buona parte della mia vita a sentire persone anziane raccontarmi storie delle loro famiglie, della gioventù e così via. Sembrava una sfida in piena regola. Dopodiché pensai di cannibalizzare certe vecchie storie classiche e infilarle nella Chowder Society. L'idea mi eccitò. Sembrava molto audace, e quindi molto buona. Così andai avanti, e appena arrivai a un punto del libro, scrissi versioni arrangiate di *Il mio parente, maggiore Molineaux* e di *Il giro di vite*, e cominciai a lavorare su *La caduta della casa Usher*. Ma a questo punto quella intrusione minacciava di diventare il libro. Così lasciai perdere il racconto di Poe (tolsi anche il racconto di Hawthorne nella prima rilettura del manoscritto). Pensai che la Chowder Society avrebbe fatto la stessa fine con le sue storie... il monologo di Lewis sulla morte di sua moglie, Sears e Ricky che si dividevano un monologo sulla morte di Eva Galli».

La prima cosa che colpisce in *Ghost Story* è la somiglianza con *Julia*. Quest'ultimo comincia con una donna che ha perso un figlio; *Ghost Story* comincia con un uomo che ne trova uno. Ma questi bambini sono stranamente simili e intorno a tutti e due c'è un'atmosfera di malvagità. Da *Julia*:

Quasi subito, rivide la bambina bionda. Sedeva a terra a una certa distanza da un gruppo di altri bambini, maschi e femmine, che la guardavano con attenzione... La bambina bionda stava facendo qualcosa con le mani, concentratissima. La sua faccia aveva una espressione dolcemente seria... Era questa a dare alla scena l'aspetto di una esibizione... La bambina era seduta, a gambe aperte, nella sabbia che era uscita da uno dei recinti per i giochi... Ora parlava sommessamente al suo pubblico, allineato sull'erba rada a gruppi di tre o quattro... Erano innaturalmente calmi, completamente assorti dalla mimica della bambina.

È la stessa bambina, questa che tiene in una specie di incantesimo il suo pubblico sezionandogli davanti una tartarughina, che accompagnò Don Wanderley nel suo strano viaggio verso Sud da Milburn, New York, a Panama City, in Florida? Ecco la bambina quando Don la vede per la prima volta. Decidete voi.

Ecco come la trovò. All'inizio era incerto, guardando quella bambina che un pomeriggio era apparsa nel campo-giochi. Non era bella, e neanche attraente: era ombrosa e assorta, e i suoi vestiti non erano mai puliti. Gli altri bambini la

evitavano... forse i bambini erano più veloci degli adulti nel vedere la differenza... Don aveva un solo indizio a fargli pensare che lei non fosse la normale bambina che sembrava, e vi si attaccò disperatamente. La prima volta che l'aveva vista, era rabbrivito.

Julia, nel libro omonimo, parla con una bambina nera della bambina sconosciuta che ha mutilato la tartaruga. La bambina nera va da Julia e comincia la conversazione chiedendole:

«Come ti chiami?»

«Julia».

La bocca della bambina si aprì un po' di più. «Doolya?»

Julia toccò per un attimo i suoi capelli arruffati. «E tu, come ti chiami?»

«Mona».

«Conosci la bambina che giocava qui prima? La bambina bionda che stava seduta e parlava?»

Mona annuì.

«Sai come si chiama?»

Mona annuì ancora. «Doolya».

«Julia?»

«Mona. Portami con te».

«Mona, cosa faceva quella bambina? Vi raccontava una storia?»

«Lei fa delle cose». La bambina sbatté le palpebre.

In *Ghost Story*, Don Wanderley parla in modo simile con un altro bambino della bambina che lo tormenta:

«Come si chiama quella bambina?» chiese, indicandola.

Il bambino si stropicciò un piede, sbatté gli occhi e disse: «Angie».

«Angie e poi?»

«Non lo so».

«Perché nessuno vuole giocare con lei?»

Il bambino lo guardò di traverso, inclinando la testa; poi, dopo aver evidentemente deciso di potersi fidare, si chinò in avanti e si mise la mano davanti alla bocca come per dire un segreto terribile.

«Perché è *cattivissima*».

Un altro tema che si ritrova in tutti e due i romanzi, un tema alla Henry James, è che i fantasmi adottano le motivazioni e forse anche le anime di quelli che li vedono. Se sono malevoli, la loro malevolenza viene da noi. E pur essendone terrorizzati, i personaggi di Straub si accorgono di questo. Nelle loro apparizioni, i suoi fantasmi, proprio come i fantasmi oggetto delle congetture di James, Wharton, e M.R. James, sono freudiani. Solo alla fine, quando vengono esorcizzati, i fantasmi di Straub diventano veramente inumani, emissari del mondo dell'«estremo male». Quando

Julia chiede a Mona il nome della bambina che ha ucciso la tartarughina, Mona le risponde il suo stesso nome («Doolya», dice). E quando, in *Ghost Story*, Don Wanderley cerca di capire chi sia questa strana bambina, c'è questo inquietante passaggio:

«Okay, proviamo ancora», disse. «Cosa sei?»

Lei sorrise per la prima volta da quando lui l'aveva fatta salire in macchina. Era una trasformazione, ma non lo metteva a disagio; non la rendeva meno adulta. «Lo sai», disse lei.

Lui insisté. «Cosa sei?»

Sorrise mentre rispondeva. «Io sono te».

«No. Io sono me. Tu sei te».

«Io sono te».

Ghost Story è a prima vista una stravagante mistura di tutte le convenzioni horror e gotiche raccontate in tutti i film di serie B di cui abbiamo appena finito di parlare. Ci sono animali mutilati. C'è la possessione diabolica (Gregory Bate, un cattivo di secondo piano nella storia, vive alle spalle della sorella minore, che riesce a fuggire, e di suo fratello, che non ce la fa...). C'è il vampirismo, la mostruosità (nel vero senso della parola; Gregory si ciba delle sue vittime dopo averle uccise), e una delle più singolari e terrificanti licantrie mai viste. Eppure tutte queste terribili leggende sono solo la corazza esterna del vero cuore del romanzo, in cui sta una donna che potrebbe essere Eva Galli... o Alma Mobley... o Anna Mostyn... o forse una bambina con un vestitino rosa sempre sporco il cui nome dovrebbe essere Angie Maule. Cosa sei? Le chiede Don. Io sono te, risponde. Ed è qui che si sente forte il battito del cuore di questo straordinario libro. Cos'è il fantasma, dopotutto, per impaurirci così tanto, se non la nostra stessa faccia? Quando la osserviamo diventiamo tanti Narciso, che fu così colpito dalla bellezza del suo viso riflesso nell'acqua da perdere la vita. Temiamo il Fantasma per la stessa ragione per cui temiamo l'Uomo Lupo: è quella parte sepolta di noi, che non si fa legare da tutte quelle scemenze apollinee. Può attraversare le pareti, sparire, parlare con la voce di altri. È la nostra parte dionisiaca... ma siamo sempre noi.

Straub sembra rendersi conto di avere tra le mani un fardello grondante orrori, e riesce benissimo a trasformarlo in un vantaggio. Gli stessi protagonisti si accorgono di far parte di una storia horror; Don Wanderley è uno scrittore di romanzi dell'orrore, e nella cittadina di Milburn, nello Stato di New York, dove è ambientato il romanzo, c'è il *Clark Mulligan's Rialto Theater*, che durante lo svolgersi del romanzo ha in programmazione un piccolo festival del film horror: un microcosmo nel macrocosmo. In una delle scene chiave del libro, Gregory Bate scaglia uno dei buoni, il giovane Peter Barnes, contro lo schermo di un cinema vuoto in cui si proietta *La notte dei morti viventi*. La cittadina di Milburn è sepolta dalla neve e infestata dai morti viventi, ed è a questo punto che Barnes è letteralmente lanciato nel film. Non dovrebbe funzionare; dovrebbe risultare ovvio e troppo carino. Ma la decisa prosa di Straub lo fa funzionare. E salva anche l'approccio da stanza degli

specchi di Straub (tre degli epigrammi nel libro sono libere interpretazioni della storia di Narciso), non ci lascia mai dimenticare che la faccia riflessa dagli specchi è anche la stessa che vi si riflette; il libro dice che abbiamo bisogno di storie di fantasmi perché, in realtà, i fantasmi siamo noi⁵⁷. È un'idea così improbabile o paradossale, se si pensa a quanto siano brevi le nostre vite in un mondo in cui le sequoie vivono duemila anni e le tartarughe delle Galapagos mille?

La grande forza di *Ghost Story* deriva dal fatto che, dei quattro archetipi sin qui trattati, il Fantasma è il più potente. Per il buon romanzo del soprannaturale il concetto del Fantasma è ciò che rappresenta il Mississippi per il romanzo *Huckleberry Finn* di Mark Twain: ben più di un simbolo o di un archetipo, è parte del grande mare del mito in cui tutti dobbiamo immergerci. «Non vuole sapere delle manifestazioni dei diversi spiriti dentro di lei?» chiede il giovane prete al vecchio mentre salgono le scale verso la porta di Regan McNeil prima della lotta finale in *L'esorcista*. Comincia a enumerarli, e padre Merrin lo interrompe bruscamente: «è uno solo».

E anche se *Ghost Story* fa un gran rumore con i vampiri, la licanthropia e i mostri mangiatori di carne umana, esiste solo Alma/Anna/Ann/Veronica... E la piccola Angie Maule. Don Wanderley dice che lei è capace di cambiare forma (è ciò che gli indiani chiamano un *manitou*), ma persino questa è una diramazione, e non la radice principale; tutte le manifestazioni sono come le carte che si cambiano a poker. Quando si va a vedere, è la carta che si è ricevuta a decidere la mano, ed è la carta più importante della nostra mano di Tarocchi: il Fantasma.

Sappiamo che i fantasmi non sono cattivi per natura: in realtà, molti di noi avranno letto o sentito parlare di casi in cui i fantasmi sono stati d'aiuto; quella forma che disse a zia Clarissa di non salire su quell'aereo, quella che avvertì nonno Vic di andare subito a casa perché stava prendendo fuoco. Mia madre mi disse che un suo caro amico, dopo un infarto quasi fatale, aveva ricevuto la visita di Gesù Cristo nella sua stanza d'ospedale. Gesù aprì la porta della stanza di Emil, si chiamava così l'amico di mia madre, e gli chiese come stava. Emil disse che aveva paura di essere in punto di morte, e chiese a Gesù se Lui era venuto a prenderlo. «Non ancora», disse Gesù, appoggiandosi alla porta. «Hai altri sei anni. Non preoccuparti». Poi se ne andò. Emil guarì. Questo nel 1953; lei mi raccontò la storia nel 1957. Emil morì nel 1959, sei anni dopo l'infarto.

Anch'io ho usato i «fantasmi buoni» nei miei libri; verso la fine di *L'ombra dello scorpione*, Nick Andros, un personaggio che era stato ucciso poco prima da una bomba, ritorna per consigliare al buon scemo Tom Cullen come curare l'eroe del romanzo, Stu Redman, dopo che lui si è preso una brutta polmonite. Ma per gli scopi del romanzo horror i fantasmi devono essere cattivi, e così ci ritroviamo in una situazione consueta: a esaminare il vecchio conflitto tra apollineo e dionisiaco e a stare in guardia per il mutante.

⁵⁷ A un certo punto, quando è sotto tensione, Don tiene una lunga appassionata lezione a una classe su Stephen Crane. In essa, descrive *Il vessillo rosso del coraggio* come «una grande storia di fantasmi in cui il fantasma non compare mai». E se si considera il singolare approccio del libro ad argomenti come l'audacia e la codardia, è una descrizione stranamente azzeccata del romanzo.

In *Ghost Story*, Don Wanderley è chiamato da quattro vecchi signori che si sono dati il nome di Chowder Society. Il quinto membro, zio di Don, è morto l'anno prima, di ciò che pareva un attacco di cuore mentre si trovava a una festa in onore della misteriosa attrice Ann Veronica Moore. Come per tutti i romanzi gotici, un riassunto della trama che vada oltre questo livello sarebbe inadatto, non perché il lettore appassionato di questo genere troverebbe qualcosa di nuovo nella trama (sarebbe davvero una sorpresa, vista l'intenzione di Straub di sintetizzare nella storia tutti i possibili elementi della storia di fantasmi), ma perché un nudo riassunto di ogni romanzo gotico lo renderebbe assurdamente complesso ed elaborato. I romanzi gotici sono per la maggior parte complicatissimi orditi il cui successo o insuccesso finale è dovuto all'abilità dell'autore di farci credere nei personaggi e nel loro atteggiamento generale. Straub riesce brillantemente in questo, e gli ingranaggi del romanzo girano bene (anche se con grande fragore; come ho già detto, anche questa è una delle grandi attrazioni del gotico: è *dannatamente chiassoso!*). Lo stile stesso è ben congegnato e bilanciato.

La situazione da sola è sufficiente a delineare il conflitto in *Ghost Story*; a suo modo è una battaglia tra l'apollineo e il dionisiaco come *Il dottor Jekyll e mister Hyde* di Stevenson, e la sua posizione morale, come quella di gran parte della narrativa horror, è fermamente reazionaria. La politica del romanzo è quella dei quattro vecchi signori che costituiscono la Chowder Society: Sears James e John Jaffrey sono repubblicani di ferro, Lewis Benedikt possiede una specie di feudo medioevale nei boschi, e sebbene ci venga detto che Ricky Hawthorne un tempo era socialista, dev'essere l'unico socialista così innamorato delle cravatte nuove da sentire il bisogno, si legge, di indossarle anche a letto. Tutti questi uomini (come anche Don Wanderley e il giovane Peter Barnes) sono descritti da Straub come persone generose, coraggiose e capaci di amare (e, come mi ha scritto lo stesso Straub in una lettera, nessuna di queste qualità risulta contraria all'idea di reazione; in realtà potrebbero anche essere usate come definizioni dell'idea stessa). In contrasto, colei che ritorna è femmina (tutti i malvagi fantasmi di Straub sono femmine), fredda e distruttiva, e vive solo per vendicarsi. Quando Don fa l'amore con lei, incarnata in Alma Mobley, e la tocca durante la notte, sente «uno choc di emozioni concentrate, una repulsione... come se avessi toccato una lumaca». E durante un fine settimana passato con lei, Don si sveglia e vede Alma davanti alla finestra che guarda fissamente nella nebbia. Lui le chiede se c'è qualcosa che non va, e lei risponde. All'inizio lui si convince di averla sentita rispondere: «Ho visto un fantasma». Più tardi si rende conto che potrebbe aver detto: «Io sono un fantasma». E in un finale richiamo alla memoria, si convince di averle sentito dire qualcosa di ben più significativo: «Tu sei un fantasma».

Comincia la battaglia per Milburn, New York, e per le vite degli ultimi tre membri della Chowder Society. Le posizioni sono chiaramente e semplicemente indicate nonostante la complessità dell'intreccio e le voci contrastanti del romanzo. Ci sono tre vecchi, un giovane e un ragazzino in guardia contro il mutante. Il mutante arriva. Alla fine, c'è un vincitore. È una trama standard. Ciò che la rende diversa, che «la porta in alto», è l'effetto-specchio di Straub. Qual è la vera Alma? Qual è il vero

male? Come già detto prima, in genere è facile dividere i romanzi horror in un altro modo: quelli del «male interiore» (come in *Il dottor Jekyll e mister Hyde*) e quelli del «male esterno», o predestinato (come in *Dracula*). Ma a volte ci sono libri in cui è impossibile tracciare la linea con esattezza. *La casa degli invasati* è uno di questi; *Ghost Story* è un altro. Molti scrittori che si sono cimentati nel romanzo horror si sono resi conto che a discriminare tra un buon romanzo e uno ottimo è proprio questa incertezza sulla provenienza del male, ma il rendersi conto è diverso dall'eseguire, e cercando di creare il paradosso, molti sono riusciti solo a creare confusione... *Lovers Living, Lovers Dead* di Richard Lutz ne è un esempio. In questo caso, o si colpisce il bersaglio proprio nel centro, o lo si manca del tutto. Straub lo colpisce in pieno.

«Volevo espandere le cose più di quanto avessi mai fatto», dice Straub. Volevo lavorare su una tela più grande. *Le notti di Salem* mi ha mostrato come fare, senza perdersi in un mare di personaggi minori. A parte la tela più grande, volevo anche un effetto più grande... Mi avevano insegnato che le migliori storie di horror devono essere ambigue, di basso profilo, trattenute. Leggendo *Le notti di Salem* mi sono accorto che era un'idea sbagliata. Le storie di horror devono essere grandi e pacchiane, le loro qualità lasciate libere di scorrazzare. E così, parte della 'espansione' era un'espansione dell'effetto: volevo arrivare a picchi più alti, creare una tensione maggiore, fare grandi paure. La mia ambizione era molto aumentata. Avevo in mente di fare qualcosa di *molto* letterario, e allo stesso tempo includere ogni situazione tipica delle storie di fantasmi. E volevo giocare con la realtà, confondere i personaggi su cosa fosse davvero reale. Quindi creai delle situazioni in cui si sentivano 1) di agire come personaggi di un libro; 2) di guardare un film; 3) di avere le allucinazioni; 4) di sognare; 5) di essere trasportati nella fantasia di un altro. Questo è ciò che il nostro tipo di libro riesce a fare bene, ciò per cui è nato. Il materiale è assurdo e incredibile, e perciò soddisfa una narrazione nella quale i personaggi sono sballottati in un sacco di situazioni, alcune delle quali sanno per certo essere razionalmente impossibili. E mi sembrava giusto che questo tipo di intreccio emergesse da un gruppo di uomini che raccontano storie: era autoreferente, e questo mi era sempre piaciuto, nei romanzi. Se la struttura ha una relazione con gli eventi, il libro ha una maggiore risonanza.»

Straub fornisce un altro aneddoto sulla scrittura del libro: «Ci fu un incidente davvero felice... Proprio mentre stavo iniziando la seconda parte, due Testimoni di Geova suonarono alla porta, e comprai tre o quattro opuscoli. Uno... aveva un titolo sul Dr. Rabbitfoot, era una storia scritta da un suonatore di trombe chiamato Trummy Young, che una volta aveva suonato con Louis Armstrong: il Dr. Rabbitfoot era un suonatore di strada che aveva visto da bambino. Mi innamorai subito del nome, e cominciai la seconda parte con questo personaggio».

Nel corso del romanzo, il giovane Peter Barnes è preso a bordo da Alma Mobley o da un altro dei cosiddetti «guardiani della notte» mentre fa l'autostop. In questa forma, la creatura soprannaturale è un piccolo, grassoccio ometto in una macchina blu, Testimone di Geova. Dà a Peter una copia di *La Torre di Guardia*, che viene poi dimenticata dal lettore nell'esplosivo accadere degli eventi nelle quaranta pagine seguenti. Straub però non si è dimenticato. Dopo aver raccontato la sua storia a Don

Wanderley, Peter gli fa vedere l'opuscolo che gli ha dato il Testimone di Geova. Il titolo è: *Il Dr. Rabbitfoot mi ha portato al peccato*.

Viene da chiedersi se fosse anche il titolo della vera copia di *La Torre di Guardia* che quei Testimoni di Geova vendettero a Straub nella sua casa di Londra mentre lavorava alla prima stesura di *Ghost Story*.

3

Ora ci sposteremo dai fantasmi all'habitat naturale (o innaturale, se preferite) dei fantasmi: la casa stregata. Esistono innumerevoli storie sulle case stregate, e la maggior parte di queste non è molto buona (*La casa della bestia*, di Richard Laymon, è un esempio di quelle meno riuscite). Ma questo piccolo sottogenere ha prodotto anche alcuni libri eccellenti.

Non dico che la casa stregata sia una delle vere carte dei Tarocchi del mito del soprannaturale, ma credo che potremmo allargare un po' l'ambito della nostra ricerca, proprio per trovare un'altra delle sorgenti che alimentano la polla del mito. Se si vuole un nome più adatto, potremmo chiamare questo archetipo il Brutto Posto, un termine che comprende molto più della casa in rovina alla fine di Maple Street, con il giardino pieno di erbacce, le finestre rotte e il cartello IN VENDITA tutto stinto.

Non è mio scopo, né sono nel luogo ideale per parlare dei miei libri, ma certi lettori sapranno che almeno due volte mi sono cimentato con l'archetipo del Brutto Posto, una volta in modo obliquo (*Le notti di Salem*) e una direttamente (*Shining*). L'argomento cominciò a interessarmi quando io e un amico ci mettemmo in testa di esplorare la «casa stregata» nelle nostre vicinanze: una decrepita casa sulla Deep Cut Road, la Strada del Taglio Netto, nella mia città, Durham, nel Maine. Come tutte le case abbandonate, anche questa veniva chiamata con il nome degli ultimi proprietari. E per noi in città era la Marsten House.

Quella bicocca traballante era su una collina dalla quale si vedeva gran parte del nostro quartiere, noto come L'Angolo dei Metodisti. Era piena di cianfrusaglie affascinanti: bottiglie di medicinali senza etichetta, che ancora contenevano degli strani, mefitici liquidi, mucchi di riviste ingiallite (*I giapponesi escono dalle loro tane e attaccano Iwo Jima!*, proclamava il titolo su una copia accartocciata di *Argosy*), un pianoforte con almeno venticinque tasti muti, quadri di persone morte da tempo che sembravano seguirvi con gli occhi, posate arrugginite, pochi arredi.

La porta era chiusa e qualcuno aveva inchiodato un cartello NON ENTRARE (era così vecchio e stinto da risultare quasi illeggibile), ma questo non ci fermò; divieti come questo fermano molto raramente un decenne che abbia rispetto di sé. Entrammo da una finestra.

Dopo aver esplorato bene il pianterreno (e avere constatato con soddisfazione che i vecchi fiammiferi allo zolfo trovati in cucina non si accendevano più e facevano un puzzo orribile), andammo al piano di sopra. Intanto mio fratello e mio cugino, rispettivamente di due e quattro anni maggiori di noi, erano entrati in casa anche loro.

E mentre noi ci aggiravamo tra le camere da letto al piano di sopra, loro cominciarono a suonare degli accordi orribili al pianoforte del salotto.

Io e il mio amico urlammo e ci abbracciammo, in un momento di assoluto terrore. Poi sentimmo quei due imbecilli ridere al piano di sotto e ci scambiammo un sorriso pieno di vergogna. Non c'era niente di cui aver paura; solo due ragazzi grandi che facevano una dannata paura ai più piccini. No, niente di cui aver paura. ma non ricordo di esserci più tornato. Certo non di notte. Potevano esserci delle... cose. E comunque non era nemmeno un Posto Veramente Brutto.

Anni dopo lessi un articolo in cui si diceva che le cosiddette «case stregate» potevano essere delle batterie psichiche, capaci di assorbire le emozioni che venivano espresse lì e di tenerle al loro interno come fa la batteria di una macchina con una carica elettrica. Quindi, continuava l'articolo, i fenomeni psichici che chiamiamo «soprannaturali» potrebbero essere una sorta di film paranormale, la riprogrammazione di vecchie voci e immagini che potevano far parte di avvenimenti passati. E il fatto che molte case stregate siano evitate e abbiano la reputazione di Brutti Posti potrebbe essere dovuta al fatto che le emozioni più forti sono anche le più primitive: rabbia, odio e paura.

Certo non accettai l'idea dell'articolo come se fosse il Vangelo (credo che lo scrittore che tratti di fenomeni psichici nelle sue opere abbia l'obbligo di dover parlare di questi fenomeni con rispetto ma non in uno stato di assoluta certezza fideistica), ma la trovai interessante, sia in se stessa sia per il suo vago riferirsi alla mia esperienza personale: cioè che il passato è un fantasma che persèguita costantemente le nostre vite. E, con l'aiuto della mia educazione metodista, cominciai a chiedermi se la casa stregata non potesse diventare il simbolo del peccato non espiato... un'idea che diventò di capitale importanza nel romanzo *Shining*.

Mi piacque l'idea, astratta da ogni simbolismo o referenza morale, perché non mi ha mai persuaso il fatto che i morti preferiscano aggirarsi nelle vecchie case, a scuotere catene e a grugnire per spaventare i passanti... se hanno la possibilità di andare da un'altra parte. Mi sembra una bella seccatura. La teoria suggeriva che gli abitanti se ne fossero andati lasciandosi però dietro un residuo psichico. Ma anche così (dice Kenneth Patchen), questo non esclude la possibilità che il residuo possa essere estremamente pericoloso, come la vernice al piombo può essere tossica per i bambini che ne mangiano gli strati che si staccano, anche anni dopo la verniciatura.

S'intrecciarono quindi la mia esperienza a Marsten House, l'articolo e un terzo elemento, le mie lezioni sul *Dracula* di Stoker, e crearono la Marsten House letteraria, che domina la cittadina di Jerusalem's Lot dalla collinetta non lontana dal cimitero di Harmony Hill. Ma *Le notti di Salem* è un libro sui vampiri, non sugli spiriti; Marsten House è solo un orpello, l'equivalente gotico di un'appendice. Era lì, ma non serve a molto se non a creare atmosfera (diventa un po' più importante nella versione per la TV che realizzò Tobe Hooper, ma la sua funzione principale è rimasta quella di stare lassù e di incombere). Così tornai all'idea della casa-come-batteria-psichica e cercai di scrivere un romanzo in cui questa idea fosse centrale. *Shining* è ambientato nell'apoteosi del Brutto Posto: non è una casa stregata, ma un hotel stregato, con un «vero» film dell'orrore proiettato in quasi tutte le camere.

Non c'è bisogno di dire che la lista dei Brutti Posti non comincia con le case per finire con gli hotel; sono stati scritti romanzi horror su stazioni stregate, automobili, prati, palazzi di uffici. La lista è senza fine, e forse parte da quando un uomo preistorico dovette andarsene dalla sua caverna perché nell'ombra aveva sentito delle voci. Erano vere voci o la voce del vento? Nelle notti più oscure ce la facciamo ancora, questa domanda.

Voglio parlare di due storie sull'archetipo del Brutto Posto, una è buona, l'altra ottima. Tutte e due trattano di case stregate. Ed è giusto, dico io, le macchine e le stazioni stregate sono brutte, ma la casa è il posto in cui ci si immagina di potersi liberare dell'armatura e mettere da parte lo scudo. Nelle nostre case ci concediamo l'assoluta vulnerabilità: sono i posti in cui ci togliamo i vestiti e andiamo a letto senza che qualcuno stia di sentinella (eccetto quei popolarissimi parassiti della società moderna, gli allarmi contro i ladri e contro il fumo). Robert Frost disse che la casa è il posto in cui, quando ci vai, devono lasciarti entrare. I vecchi aforismi dicono: la casa è dove è il cuore, non c'è niente come la casa, un po' d'amore fa diventare casa l'abitazione. Ci viene insegnato a tenere acceso il focolare domestico, e quando i piloti militari finiscono le missioni comunicano per radio che stanno «tornando a casa». E anche se siete stranieri in terra straniera, troverete sempre un ristorante che smorzerà per un attimo la vostra nostalgia di casa e la fame con un bel piatto di patate fritte.

Non è male sottolineare che la narrativa horror rappresenta una fredda carezza nel bel mezzo di tutto ciò che ci è familiare, e il buon horror vi darà questa carezza con una pressione improvvisa, inaspettata. Quando si va a casa e si chiude la serratura, ci piace pensare di aver lasciato fuori i problemi. Il buon romanzo horror sui Brutti Posti ci sussurra che non abbiamo chiuso la porta al mondo; ci siamo chiusi dentro... con loro.

Tutti e due i racconti aderiscono molto strettamente alla convenzionale formula della casa stregata; ci mostrano una serie di terribili avvenimenti, che contribuiscono tutti a rinforzare il concetto della casa come Brutto Posto. Si potrebbe anche dire che la migliore definizione per la casa stregata sarebbe «una casa con una storia terribile». L'autore deve fare molto di più che non presentarci un intero repertorio di fantasmi, completi di catene sferraglianti, porte che si aprono e si chiudono di colpo nel bel mezzo della notte e strani suoni in soffitta o in cantina (le soffitte sono ottime per un po' di terrore basso e palpitante: quanto tempo è che non esplorate la vostra con una candela, in una sera ventosa d'autunno, durante un black-out?); un racconto di case stregate deve fornire un contesto storico.

Sia *The House Next Door*, di Anne Rivers Siddons (del 1978), sia *La casa degli invasati*, di Shirley Jackson (1959), forniscono questo contesto storico. La Jackson lo stabilisce subito nel primo paragrafo del suo romanzo, affermando il soggetto della storia con un'amabile, sognante prosa:

Nessun organismo vivente può continuare per molto a mantenere la propria sanità mentale in condizioni di assoluta realtà; anche gli uccellini e le cavallette, dicono, sono capaci di sognare. Hill House, insana, stava da sola contro le

colline, contenendo in sé solo il buio, era stata così per ottant'anni e poteva rimanere tale per altri ottanta. All'interno, le pareti continuavano a essere erette, i mattoni a stare uno accanto all'altro, i pavimenti erano saldi e le porte erano assennatamente chiuse, il silenzio si stendeva sul legno e la pietra di Hill House, e qualsiasi cosa vi fosse dentro, era sola.

Io credo ci siano pochi, forse nessuno, brani descrittivi così eleganti nel linguaggio inglese; è il tipo di quieta epifania che ogni scrittore spera di ottenere: parole che trascendono le parole, parole che costituiscono un totale ben superiore alla somma delle parti. Un'analisi di questo brano sarebbe un artificio maligno e dozzinale, e dovrebbe essere lasciata ai professori di liceo e di università, questi lepidotteristi della letteratura che, quando vedono una bella farfalla, corrono subito a prendere una retina, si precipitano nel prato, la catturano, la uccidono con una goccia di cloroformio e la infilzano su una base bianca che poi incorniceranno e appenderanno alla parete, dove rimarrà per sempre bella... e morta come merda di cavallo.

Detto questo, analizziamo un po' il paragrafo. Prometto però di non ucciderlo; non ne ho le capacità e le inclinazioni (ma mostratemi una qualsiasi tesi sulla letteratura inglese o americana e vi farò vedere un gran mucchio di farfalle morte, la maggior parte uccise male e infilate peggio). La anestetizzeremo solo per un momento e poi la lasceremo andare.

Vorrei solo far notare *quante* cose implichi questo paragrafo. Comincia con il dire che Hill House è un organismo vivente; dice che questo organismo vivente non esiste in condizioni di assoluta realtà; implica (anche se devo aggiungere che potrebbe essere una deduzione che la Jackson non approverebbe) che poiché non sogna non è sano di mente. Il paragrafo ci dice inoltre quanto a lungo è durata questa storia, stabilendo subito un contesto storico fondamentale per un romanzo di casa stregata, e conclude dicendo che *qualcosa* cammina per le stanze di Hill House. Tutto questo in due frasi.

La Jackson implica inoltre un'idea ancor più sconvolgente. Dice che Hill House *sembra* a posto in superficie. Non è la vecchia Marsten House di *Le notti di Salem*, con le finestre rotte, il tetto malridotto e le pareti scorticate. Non è il rudere decrepito e pericolante alla fine di una strada senza fondo, al quale i bambini tirano i sassi durante il giorno e che temono dopo il tramonto. Hill House sembra a posto. Ma anche Norman Bates sembrava a posto, almeno in superficie. Nessun problema a Hill House, ma lei (e tutti quelli pazzi abbastanza da entrarci, si presume) non esiste in condizioni di assoluta realtà; perciò non sogna; quindi, non è sana. E uccide, a quanto sembra.

Se Shirley Jackson ci dà una storia, una sorta di origine soprannaturale, come inizio, Anne Rivers Siddons ci dà proprio l'origine stessa.

The House Next Door è un romanzo narrato in prima persona da Colquitt Kennedy, che vive con suo marito Walter accanto alla casa stregata. Vediamo cambiare le loro vite e i loro modi di pensare a causa della loro vicinanza alla casa, e il romanzo comincia praticamente quando Colquitt e Walter si sentono costretti a «entrare nella storia». Questo avviene nelle ultime cinquanta pagine del libro, ma per gran parte di

esso Colquitt e Walter sono poco più che personaggi di contorno. Il libro è diviso in tre lunghe sezioni, e ognuna è una storia in se stessa. Ci vengono narrate le storie degli Harralson, degli Sheehan e dei Green, e la casa è vista attraverso le loro esperienze. In altre parole, mentre *La casa degli invasati* ci fornisce un'origine soprannaturale (la sposa la cui carrozza si rovescia, uccidendola pochi secondi prima di dare il suo primo sguardo a Hill House, per esempio) come semplice sfondo letterario, *The House Next Door* avrebbe potuto essere sottotitolato «La nascita di una casa stregata».

Questo approccio funziona bene per Anne Siddons, che non scrive con la splendida semplicità di Shirley Jackson, ma comunque se la cava molto bene. Il libro è ben pesato e i personaggi interessanti («Gente come noi non va a finire su *People*», è la prima frase del libro, e Colquitt continua raccontando come lei e suo marito, due privati cittadini, non solo finirono su *People*, ma vennero odiati ed evitati dai loro vicini, da agenti immobiliari, e si decisero a radere al suolo la casa accanto).

Non è una chiesetta gotica avvolta da brandelli di nebbia; nessuna merlatura, nessun fossato, nessun torrione di guardia...

E chi ha mai sentito parlare di queste cose alla periferia di Atlanta? Quando il romanzo comincia, la casa stregata non è stata neanche costruita.

Colquitt e Walter vivono in un ricco e confortevole quartiere di Atlanta. In questo quartiere gli ingranaggi della vita sociale (è un quartiere di una città del Nuovo Sud dove si rispettano ancora le regole del Vecchio Sud, ci dice Colquitt) si muovono in silenzio, ben oliati dal denaro. Accanto alla loro casa c'è un lotto verde, mai edificato a causa della difficile topografia. Arriva Kim Dougherty, giovane architetto; riesce a costruire una casa moderna su quel lotto, e la casa si adatta come un guanto alla terra. Infatti... sembra quasi viva. Colquitt scrive di quando dette la prima occhiata ai progetti della casa:

Mozzava il respiro. Era magnifica. Non faccio pazzie per l'architettura contemporanea, ma... quella casa era diversa. Si imponeva, in un certo senso, pur essendo accattivante. Sorgeva da terra come uno spirito elementare imprigionato da un incantesimo, bramoso di luce da abissi di tempo, in attesa di essere liberato... Non mi immaginavo mani o macchine, a darle forma. Pensavo più a qualcosa che era stato seminato, aveva messo radici ed era cresciuto con le piogge e il sole di molti anni. Nei disegni, gli alberi le stavano accanto, intatti, come compagni. Il ruscello le si avvolgeva intorno, e sembrava nutrire le sue radici. Sembrava inevitabile.

Gli eventi successivi si svolgono ordinatamente. Dioniso sta arrivando in quel quartiere apollineo in cui finora c'era sempre stato un posto per ogni cosa. e ogni cosa era al suo posto. Quella stessa notte, quando Colquitt sente una civetta fare il suo verso nel bosco in cui verrà costruita la casa di Dougherty, le viene da fare un nodo alla coperta del letto per scacciare il malocchio, come faceva sua nonna.

Dougherty sta costruendo la casa per una giovane coppia, gli Harralson (ma sarebbe stato felice di farla anche per Hitler ed Eva Braun, racconterà ai Kennedy durante una festa; gli interessa la casa, non i proprietari). Buddy Harralson è un

giovane, promettente avvocato. La sua infantile mogliettina, dal soprannome di Pie, ha un aborto dopo soli quattro mesi di gravidanza, poi perde il cane e alla fine, la sera dell'inaugurazione della casa, perde tutto.

Escono gli Harralson, entrano gli Sheehan. Buck e sua moglie Anita stanno cercando di riprendersi dalla morte del loro unico figlio, caduto in Vietnam quando il suo elicottero fu colpito. Anita, che sta riavendosi da un esaurimento nervoso per la perdita (un po' troppo somigliante però alle morti di suo padre e di suo fratello, avvenute in circostanze molto simili), comincia a vedere alla televisione di casa immagini dell'orribile morte di suo figlio. Anche un vicino che era lì per aiutarla vede alcune di quelle scene. Succedono altre cose... c'è un culmine... Ed escono di scena gli Sheehan. Poi, ultimi ma certo non inferiori in quanto a Grand Guignol, arrivano i Green.

Se vi sembra familiare, non c'è da sorprendersi. *The House Next Door* è una storia a episodi, il tipo di cosa che si pensa avrebbe scritto Chaucer se avesse lavorato per *Weird Tales*. È una forma di racconto dell'orrore che è stata tentata più spesso dai film che non dai romanzi. Infatti, gli autori di film hanno cercato diverse volte di mettere in pratica un detto tramandato per anni dai critici specializzati: che la storia di horror funziona meglio quando è breve e va direttamente al punto (la maggior parte delle persone associano questo detto a Poe, ma fu Coleridge a dirlo ben prima di lui, e in realtà Poe parlava agli scrittori di racconti in generale, non solo a chi scriveva del soprannaturale e dell'occulto). È interessante notare che questo detto sembra fallire nella pratica. La maggior parte dei film horror con tre o quattro brevi storie all'interno sono disuguali nel risultato o falliscono completamente. E *The House Next Door* funziona? Credo di sì. Non così bene come *potrebbe*, il lettore infatti rimane con quelli che potrebbero essere i dubbi sbagliati su Walter e Colquitt Kennedy, ma comunque funziona.

«*The House Next Door* nacque, credo», scrive la Siddons, «perché mi è sempre piaciuto l'horror e anche l'occulto, comunque lo si chiami. Mi sembrava che quasi tutti i miei scrittori preferiti si fossero cimentati prima o dopo con una storia di fantasmi: Henry James, Edith Wharton, Nathaniel Hawthorne, Dickens e altri, e mi piacevano sia gli autori contemporanei sia i classici. *La casa degli invasati* di Shirley Jackson è una storia di casa stregata quasi perfetta... E credo che la mia preferita in assoluto sia l'incantevole *The Lost, Strayed, Stolen* di M.F.K. Fisher.

«Sembra che il punto focale, come assicura ogni introduzione alle antologie di racconti dell'orrore, sia che la storia di fantasmi è immortale; attraversa ogni livello di classe e cultura, ogni grado di sofisticazione; comunica immediatamente con qualcosa che sta alla base della nostra colonna vertebrale, e va a toccare quella cosa, dentro tutti noi, che ancora guarda con terrore nel buio che sta oltre il fuoco, all'interno della caverna. Se al buio tutti i gatti sono grigi, sono grigi anche tutti gli uomini che ne hanno paura.

«La casa stregata mi è sempre sembrata il simbolo dell'orrore più intenso. Forse perché, per una donna, una casa è ben più di un'abitazione: è il regno, la responsabilità, il conforto, tutto il mondo... e non solo per lei ma per molti di noi, che

ce ne accorgiamo o no. un'estensione di noi stessi; suona in risposta a una delle corde più elementari dell'essere uomini. Il mio rifugio. La mia terra. La mia seconda pelle. Il mio. È così elementare che la sua dissacrazione, la corruzione da parte di qualcosa di estraneo ingenera un orrore e un disgusto profondi. E terrificante... e ci si sente... violati, come da un abile, terribile rapinatore. Una casa sgheмба è una delle cose più intollerabili del mondo, ed è infinitamente terribile per chi ci abita....

«Arrivai a scrivere di una casa nuova che fosse... diciamo maligna... perché in tutta onestà volevo vedere se ero in grado di scrivere una buona storia di fantasmi... ero stanca ed esaurita da un periodo lungo due anni di scrittura pesante, seria, «letteraria», eppure avevo ancora voglia di scrivere e pensai che una storia di fantasmi sarebbe stata divertente... mentre cercavo una molla, o un appiglio nella mia mente, un giovane architetto comprò il lotto verde accanto a casa mia e cominciò a costruirci una casa modernissima. Il mio studio, al secondo piano sotto le grondaie della nostra vecchia casa, dà proprio sul lotto accanto, e io stavo a guardare per ore il bosco che cadeva e la casa che si alzava, e un giorno partì nella mia mente il famoso: Cosa succederebbe se... Cosa succederebbe se, pensai, invece di un'antica chiesetta stregata sulla costa della Cornovaglia o di una fattoria di prima della Rivoluzione a Bucks County o delle rovine di una casa sulla piantagione di anteguerra con uno spettro in gonna a crinolina che si lamenta del suo mondo perduto intorno al camino, prendessi una nuovissima casa contemporanea edificata in un ricco quartiere di una grande città? Dalla chiesetta, dalla fattoria e dalla casa sulla piantagione ci si aspetta che siano stregate. Ma una casa contemporanea? Non sarebbe un tocco di ancor più grande cattiveria, di malignità? Non servirebbe a far nascere un contrasto, e l'orrore? Pensai di sì.

«Non sono ancora sicura di come arrivai all'idea che la casa usasse la sua estrema bellezza per attirare la gente per poi ritorcere contro di loro i segreti più nascosti, i loro punti deboli. Pensai che in questi giorni pragmatici e materialisti uno spettro tradizionale avrebbe quasi fatto ridere; nel quartiere che volevo dipingere, la gente non crede a questo tipo di cose; è quasi improprio. Un demone tradizionale sarebbe stato cacciato via tra le risate. E allora cosa avrebbe toccato i miei sofisticati residenti? Cosa avrebbe incrinato i rapporti e distrutto le difese e schiantato le armature suburbane? Doveva essere qualcosa di diverso per ogni persona. Ognuno ha il suo orrore personale. Facciamo una casa che sia capace di prenderlo e stringerlo, ed ecco che si è trovato il modo di coinvolgerli.

«La trama del libro emerge quasi per intero, e con grande ricchezza di dettagli, in una sola seduta di scrittura, come se fosse stata già presente, in attesa di essere delineata... *The House Next Door* fu programmato in un giorno solo. Sembrava divertente, e mi accinsi a scriverlo a cuor leggero, perché pensavo sarebbe stato facile. E in un certo senso, era vero: questa è la mia gente. Io appartengo a questo mondo. Li conosco in profondità. Nella maggior parte dei casi erano caricature, ovviamente; grazie a Dio le persone che conosco sono ben più eccentriche, e non così rigidamente suburbane come quelle che ho tratteggiato nel libro. Ma avevo bisogno che fossero così per affermare una certa cosa. E la loro descrizione andò liscia come l'olio.

«Perché l'argomento centrale di questo libro non è tanto la casa e il suo singolare, terribile potere, ma il suo effetto sul vicinato, sulle relazioni tra amici e vicini di casa, e tra le famiglie, quando si trovano costretti a credere e ad affrontare l'incredibile. Per me questo è sempre stato il potere del soprannaturale... l'incrinare e poi distruggere i rapporti tra le persone e tra le persone e il mondo e, in un certo senso, tra le persone e le loro anime. Questa distruzione le lascia sole e senza difesa, a ululare di terrore davanti alla cosa in cui sono costretti a credere. Perché ciò che si crede è tutto. Senza il credere, non esiste terrore. E penso sia ancor più terribile quando un uomo o una donna moderni, circondati dai privilegi, dall'educazione e da tutti gli ornamenti della cosiddetta bella vita, dal peso della pragmatica, equilibrata mente moderna affamata di visualità, si trovano a dover affrontare il male e il terrore estremo, alieno. Cosa ne sanno? Come comportarsi? Cosa ha a che fare l'incredibile e l'indicibile con le seconde case, e i rifugi fiscali e le scuole private per i ragazzi e un paté in ogni terrina e la BMW in ogni garage? L'uomo primitivo urlerebbe di fronte a un fantasma tornato dai morti; lo stesso dicasi per il suo vicino... Il residente di Fox Run Chase che incontra un demone nella vasca da bagno, continuerà a farfugliare di quello che gli è accaduto e crollerà a terra il giorno dopo sul campo da tennis. Sarà solo con il suo orrore, ed evitato da tutti. È un doppio stress, e pensai che ne sarebbe uscita una bella storia.

«Lo penso ancora... credo che faccia la sua figura... Ma solo ora riesco a leggere il romanzo con animo tranquillo. Più o meno a un terzo del libro, cominciai a non divertirmi più, la vicenda mi opprimeva per quanto era ossessionante; mi accorsi di avere tra le mani qualcosa di vasto e terribile e per niente buffo; stavo ferendo e distruggendo delle persone, o lasciavo che fossero ferite e distrutte, il che è lo stesso. C'è in me... un certo residuo di etica puritana, di strabica moralità calvinista, a insistere che *le cose devono avere un senso*. Non sopporto le cose gratuite. Al male non deve essere consentito di cavarsela senza essere punito, anche se so che questo succede ogni giorno. Alla fine... dev'esserci un regolamento di conti con la Brutta Cosa, e non so se questa sia una forza o un punto debole... Certo questo non si presta a sottigliezze, ma io non mi vedo come una scrittrice «raffinata». E quindi *The House Next Door* diventò per me una cosa molto seria; sapevo che Colquitt e Walter Kennedy, che mi piacevano molto, sarebbero stati annientati dalla casa che alla fine del libro avrebbero poi distrutto, ma sentivo un certo valore nel fatto che loro lo sapessero, e continuassero lo stesso... Ero contenta che non scappassero... Speravo che, faccia a faccia con qualcosa di così enormemente vasto e terribile, e con così poche scelte, avrei avuto il coraggio di fare come loro. Ne parlo come se fossero al di là del mio controllo perché li vedo come se fosse così, e per buona parte del libro li considerai liberi... C'è qualcosa di inevitabile nel finale... che, secondo me, era già nella prima pagina del libro. Questa è la storia perché è l'unica possibile in questi giorni e in questi luoghi per queste persone. Sono soddisfatta di questa idea, e non mi è successo sempre, nei miei libri. In questo senso, penso che sia andata bene.

«Sul suo livello più semplice, penso che funzioni in quanto lavoro di horror che dipende dalla giustapposizione del terrore inimmaginabile con l'ordinario... e la meravigliosa sindrome di Henry James del «terrore alla luce del sole». *Nastro rosso a*

New York (Rosemary's Baby) è l'opera principale di questo tipo, e mi sforzavo di raggiungere quella qualità. Mi piace anche il fatto che i personaggi sono tutti simpatici, anche molto tempo dopo averli descritti e dopo molte riletture. Mi interessava quello che gli poteva succedere mentre li delineavo nelle pagine, e mi interessano ancora.

«E credo che funzioni anche come racconto di orrore contemporaneo. Forse è questa la tendenza del futuro. Non è la cosa che entra in casa tua nella notte a farti lasciare questo mondo; è proprio casa tua. In un mondo in cui gli arredi stessi della tua vita, l'ossatura della tua esistenza diventano strani e terribili, forse l'unica cosa su cui contare è l'innata aderenza alle norme civili che è dentro di noi. E non credo che questa sia una brutta cosa».

Una frase notevole nell'analisi che la Siddons fa del suo stesso lavoro, almeno per me, è questa: «Sentivo un certo valore» dice, «nel fatto che loro lo sapessero, e continuassero lo stesso...» è un'emozione squisitamente sudista ed, essendo la signora che è, Anne Rivers Siddons è ben piantata nella tradizione sudista degli scrittori gotici.

Dice di essersi sbarazzata delle rovine della casa sulla piantagione d'anteguerra, ed è così, ma in un senso più ampio; *The House Next Door* è molto simile alla sinistra casa sulla piantagione in rovina in cui erano vissuti prima di lei scrittori così apparentemente diversi ma in fondo simili tra loro come William Faulkner, Harry Crews e Flannery O'Connor, forse la migliore scrittrice americana di racconti del dopoguerra. È quella stessa casa sulla piantagione in cui di tanto in tanto risiedeva in affitto anche uno scrittore così scadente come William Bradford Huie.

Se l'esperienza del Sud dovesse esser considerata terra incolta, allora dovremmo dire che quasi ogni scrittore, non importa se buono o no, riconoscerà che questa tradizione del Sud è capace di piantare semi e farli germogliare: come esempio prendete il romanzo *The Beguiled* (poi diventato un buon film con Clint Eastwood, diretto da Don Siegel e intitolato *La notte brava del soldato Jonathan*). Ecco un romanzo «scritto bene», come dice un mio amico; il significato, invece, non è niente di speciale. Non è Saul Bellow, non è Bernard Malamud, ma neanche Harold Robbins o Sidney Sheldon, che sembrano incapaci di distinguere la differenza tra lo scrivere bene e una pizza merda-e-acciughe. Se Cullman avesse deciso di scrivere un romanzo più convenzionale, non sarebbe rimasto in mente a nessuno. Invece, scrisse questo pazzo romanzo gotico su un soldato dell'Unione che perde prima le gambe e poi la vita per opera di quei mortali angeli della pietà che abitano le rovine di una scuola femminile non toccata dalla marcia di Sherman verso il mare. Ecco l'acro di proprietà di Cullman di questo suolo incolto, suolo che è sempre stato molto fruttifero, però. Siamo tentati dal credere che, al di fuori del Sud, un'idea come questa non avrebbe gran successo. Ma in questa terra cresce un viticcio di potente, folle bellezza: il lettore è mesmerizzato dall'orrore per ciò che accade in quella dimenticata scuola femminile.

D'altro canto, William Faulkner fece ben più che gettare qualche seme; seminò tutto il giardino... È tutto ciò che scrisse dopo il 1930, quando scoprì davvero la

forma del romanzo gotico, sembrò confermarlo. L'essenza del gotico del Sud nelle opere di Faulkner si trova nel romanzo *Santuario*, quando Popeye è in piedi sulla forca, in attesa dell'esecuzione. Si è pettinato con cura per l'occasione ma ora, con la corda al collo e le mani legate dietro la schiena, un ciuffo gli è caduto di sghimbescio sulla fronte. Comincia a piegare la testa, cercando di rimettersi il ciuffo a posto. «Te lo metto a posto io», gli dice il boia, e preme il grilletto che aziona la botola. Esce così di scena Popeye con il ciuffo sulla fronte. Credo con tutto il cuore che nessuno cresciuto a nord della linea Mason-Dixon avrebbe potuto pensare a questa sequenza, tanto meno scriverla così bene. Stessa cosa per la lunga, morbosa, lancinante scena nella sala d'aspetto del dottore all'inizio del racconto *Rivelazione*, di Flannery O'Connor. Fuori dell'immaginazione del Sud non esistono sale d'aspetto come quella; Santo Dio, che gente.

Quello che voglio dire è che nell'immaginazione del Sud c'è qualcosa di paurosamente rigoglioso e fertile, ed è particolarmente vero se ci si addentra nel gotico.

Il caso degli Harralson, la prima famiglia ad abitare nel Brutto Posto nel romanzo della Siddons, mostra chiaramente come l'autrice abbia dato via libera alla sua immaginazione gotica del Sud. Pie Harralson, la mogliettina-ragazzina, ha una specie di insana attrazione per suo padre, un uomo grasso e collerico del profondo Sud. Pie sembra ben consapevole del fatto che suo marito Buddy si immagina un triangolo in cui lei è all'apice e i due uomini agli angoli. Lei li mette l'uno contro l'altro. La casa stessa è solo una pedina nella relazione amore-odio che sembra avere con suo padre («Quella cosa strana che sente per lui», dice con noncuranza un personaggio). Verso la fine della sua prima conversazione con Colquitt e Walter, Pie dice allegramente: «Oh, il babbo *odierà* questa casa! Si sentirà così legato!»

Nel frattempo Buddy è sotto l'ala protettrice di Lucas Abbott, un nuovo arrivato allo studio legale in cui lavora Buddy. Abbott viene dal Nord, e si sparge la voce che ha lasciato New York per via di uno scandalo: «... qualcosa riguardo a un impiegato».

La casa accanto che, come dice la Siddons, ritorce i punti deboli delle persone contro loro stesse, fonde questi elementi in modo orribile. Verso la fine della festa per l'inaugurazione della casa, Pie comincia a urlare. Gli ospiti corrono a vedere cosa sta succedendo. E trovano Buddy Harralson e Lucas Abbott, nudi, abbracciati, nella camera in cui sono stati lasciati i cappotti. Il babbo di Pie li ha trovati per primo, e gli sta venendo un colpo, steso sul pavimento mentre la sua Pie urla e urla e urla.

Ora, se questo non è gotico del Sud, cos'è?

L'essenza dell'orrore in questa scena (che per qualche ragione mi ricorda quel momento mozzafiato in *La prima moglie: Rebecca*, quando il narratore senza nome nel bel mezzo di una festa scende le scale con addosso l'abito che si metteva anche l'orribile prima moglie di Maxim) sta nel fatto che i codici sociali non sono stati incrinati; sono stati fatti esplodere davanti alle nostre facce. E Siddons realizza perfettamente questa esplosione. È il caso in cui tutto va nel modo assolutamente peggiore immaginabile; vite e carriere sono rovinate irrimediabilmente in pochi secondi.

Non c'è bisogno di analizzare la psiche dello scrittore di horror; niente è più noioso e irritante della gente che chiede roba tipo: «Perché sei così strano?» o: «Tua madre si è impaurita vedendo un cane a due teste mentre era incinta di te?» E certo non lo farò io, ma voglio dire che molto del fortissimo effetto del romanzo della Siddons viene dal fatto che l'autrice ha ben chiari i confini del comportamento sociale. Ogni scrittore di horror ha una concezione netta, a volte morbosamente sviluppata, del confine tra il socialmente (o il moralmente, o lo psicologicamente) accettabile e il grande spazio bianco della terra del Tabù. La Siddons è la migliore a segnare i limiti tra il socialmente accettabile e l'incubo di società (anche se mi torna in mente Daphne Du Maurier), e scommetto che le è stato insegnato da bambina a non tenere i gomiti sulla tavola... o a non fare l'amore in modo anormale nel guardaroba.

Lei torna sempre sull'incrinarsi dei codici sociali (come fa in uno dei suoi primi, non soprannaturali romanzi, *Heartbreak Hotel*), e *The House Next Door*, sul livello più razionale e simbolico può essere letto come un tragicomico trattato sociologico sugli usi e i costumi del Benestante Suburbano. Ma sotto a questo, il cuore del gotico del Sud batte con forza. Colquitt ci dice che non riuscì a raccontare alla sua migliore amica cosa vide il giorno in cui Anita Sheehan perse irrimediabilmente la ragione, ma a noi lo dice con una vivida, scioccante precisione. Terrificata o no, Colquitt aveva visto tutto. E lei stessa all'inizio del romanzo a fare un paragone tra il Nuovo e il Vecchio Sud, e il romanzo nel suo complesso è ancora un'altra cosa. Sulla superficie ci sono «le obbligatorie Mercedes marrone-tabacco», le vacanze a Ocho Rios, Bloody Mary cosparsi di semi di aneto da Rinaldi's. Ma ciò che sta sotto, ciò che fa battere con una forza tremenda il cuore di questo romanzo è il Vecchio Sud, il gotico del Sud. In fondo in fondo, il romanzo non è ambientato in un grazioso quartiere di Atlanta; ma in quella arcigna, grottesca regione del cuore che Flannery O'Connor descrisse così bene. Grattate Colquitt Kennedy e sotto troverete la Mrs. Turpin di Flannery O'Connor. in attesa di una rivelazione nel suo porcile.

Se c'è un difetto nel libro, è nella nostra percezione di Walter, di Colquitt e del terzo personaggio principale, Virginia Guthrie. Non riescono particolarmente simpatici, e pur non essendo questa una regola, il lettore può trovare difficile comprendere perché Anne Siddons dica di trovarli piacevoli. Per gran parte del libro, Colquitt stessa è ben poco invitante: è vanitosa, parla di classi sociali, di soldi, e sessualmente è presuntuosa e vagamente esibizionista allo stesso tempo. «Vogliamo che le nostre vite e i nostri averi vadano lisci come l'olio», dice al lettore all'inizio con una irritante compiacenza. «Il caos, la violenza, il disordine, l'irrazionale ci turbano. Per l'esattezza non ci impauriscono, perché ne siamo consapevoli. Guardiamo il telegiornale, siamo attivi con le nostre idee alquanto *liberal*. Sappiamo di esserci costruiti un rifugio dorato, ma abbiamo lavorato duro per avere i mezzi per farlo; l'abbiamo scelto. Certo questo è un nostro diritto».

In tutta onestà, parte di questo deve prepararci per i cambiamenti che Colquitt e Walter dovranno affrontare a causa dei soprannaturali scherzetti della casa accanto: la dannata casa che sta facendo ciò che Bob Dylan chiamerebbe «far capire due o tre cose». Indubbiamente la Siddons vuole dirci che i Kennedy arrivano a un nuovo grado di coscienza sociale; dopo l'episodio degli Sheehan, Colquitt dice a suo marito:

«Sai, Walter, non abbiamo mai messo il naso fuori da qui. Non ci siamo mai messi in gioco, né lo abbiamo fatto con qualcosa cui teniamo. Abbiamo preso il meglio della vita... E non abbiamo dato niente in cambio». Se è così, allora la Siddons riesce. I Kennedy pagano con le loro vite. Il problema del romanzo può essere che al lettore sembri equo il prezzo pagato.

Anche l'opinione della Siddons sul significato della nascente coscienza sociale dei Kennedy mi pare piuttosto torbida, più di quanto vorrei. Se è una vittoria, è una vittoria di Pirro; le loro vite sono state distrutte dalla convinzione di dover mettere il mondo in guardia contro chiunque viva nella casa accanto, ma questa convinzione sembra avergli dato in cambio ben poca pace interiore, e il culmine del libro sembra indicare che la loro vittoria ha un suono decisamente vuoto.

Quando va in giardino, Colquitt non si mette un cappellino contro il sole, ma il suo cappellino *messicano*. È giustamente orgogliosa di sé, ma il lettore può trovarsi un attimo a disagio leggendo della sua serena sicurezza nel proprio look: «Ho ciò che voglio e non ho bisogno dell'adulazione degli uomini più giovani di me, anche se devo modestamente ammettere che qualcuno, lì da me in agenzia, l'ha offerta». Sappiamo che sta bene con i jeans stretti; Colquitt stessa lo precisa. Si ha la sensazione che se il libro fosse stato scritto uno o due anni dopo, Colquitt avrebbe detto di star bene con i suoi jeans Calvin Klein. Il succo di tutto questo è che lei non è il personaggio per cui viene voglia di fare il tifo, e sarà il lettore a dover giudicare se i suoi tic la aiutino o la ostacolino nel continuo, terribile tuffarsi del libro verso il disastro.

Anche i dialoghi sono un po' problematici. A un certo punto Colquitt abbraccia la nuova arrivata Anita Sheehan e le dice: «Benvenuta ancora una volta in questo quartiere, Anita Sheehan. Perché sei una donna nuova e mi piaci moltissimo, e spero che sarai tanto, tanto felice qui». Non voglio cavillare sui sentimenti; mi chiedo solo se, anche nel Sud, la gente parli davvero così.

Diciamo questo: il problema del romanzo è la poca chiarezza nello sviluppo dei personaggi. Un problema minore è anche legato all'esecuzione dei dialoghi, mentre la narrazione è adeguata e le immagini spesso sono bizzarramente belle. Ma per essere un gotico, il libro va benissimo.

Ora vorrei dire che, oltre a essere un romanzo gotico del Sud, *The House Next Door* di Anne Rivers Siddons, nonostante i suoi difetti, riesce su un piano molto più importante; è un tipico esempio di ciò che Irving Malin chiama «il nuovo gotico americano», come *Ghost Story* di Peter Straub, del resto, anche se Straub sembra molto più consapevole di che pesce abbia all'amo (la più chiara prova di questo è il suo utilizzo del mito di Narciso e l'uso sinistro che fa dello specchio letale).

John G. Park usò l'idea di Malin del Nuovo Gotico Americano in un articolo per *Critique: Studies in Modern Fiction*. L'articolo di Park riguarda il romanzo *The Sundial* di Shirley Jackson, ma ciò che ha da dire su quel libro è ugualmente valido per molti romanzi americani di fantasmi e di horror, inclusi alcuni dei miei. Ecco la «lista di ingredienti» di Malin per il gotico moderno, così come la spiega Park nel suo articolo.

Primo, ci vuole un microcosmo, per servire da arena in cui si scontrano forze universali. Nel caso del libro di Siddons, la casa accanto serve da microcosmo.

Secondo, la casa gotica funziona come un'immagine di autoritarismo, di prigionia o di «narcisismo confinato». Per narcisismo, Park e Malin sembrano intendere una crescente ossessione per un problema personale, un avvitarci all'interno invece di una crescita. Il nuovo gotico americano ci dà un personaggio all'interno di un circolo chiuso e, spesso, in quella che potrebbe definirsi una patetica falsità psicologica, i dintorni fisici in cui si svolge la storia imitano l'avvitarci degli stessi personaggi, come in *The Sundial*.⁵⁸

È un cambiamento eccitante, anzi fondamentale nell'intento del gotico. Prima il Brutto Posto era visto dai critici come un simbolo dell'utero, un primario simbolo sessuale che forse faceva diventare il gotico stesso un modo sicuro di parlare di paure sessuali. Park e Malin suggeriscono che il Nuovo Gotico Americano creato nei venti anni dopo la pubblicazione di *La casa degli invasati*, di Shirley Jackson, usa il Brutto Posto non per simboleggiare interessi o paure sessuali ma interesse per l'io e paura del proprio io... E se qualcuno vi chiedesse una spiegazione sull'aumento di popolarità dei film e dei romanzi horror, potrete rispondere che il successo del film dell'orrore negli anni Settanta e nei primi anni Ottanta, e l'interesse per cose come il Rolfing, gli urli primitivi, fare il bagno in due e tutti gli esempi più popolari del genere horror, da *L'esorcista* a *Il demone sotto la pelle* di Cronenberg, sono esempi perfetti del Nuovo Gotico Americano, in cui abbiamo, invece di un utero simbolico, uno specchio simbolico.

Possono sembrare stupide accademiche, ma non lo sono. Lo scopo della narrativa horror non è solo quello di esplorare la regione dei Tabù ma piuttosto di confermare la nostra adesione allo status quo, mostrando stravaganti visioni delle possibili alternative. Come i peggiori incubi, spesso un buon film horror riesce a capovolgere lo status quo; il tratto di mister Hyde che più ci fa paura è forse il suo essere *parte* del dottor Jekyll. E non c'è da sorprendersi che, in una società americana sempre più permeata del culto della personalità, il film horror si sia impegnato a mostrare un riflesso che non ci piace, il nostro.

Se si considera *The House Next Door*, scopriamo di poter mettere da parte la carta dei Tarocchi del Fantasma: nella casa degli Harralson, degli Sheehan, dei Green non ci sono fantasmi. La carta più adatta è quella che viene sempre fuori ogni volta che si parla del narcisismo: la carta dell'Uomo Lupo. Le tradizionali storie sull'Uomo Lupo imitano quasi sempre – consciamente o no – la classica storia di Narciso; nella versione di Lon Chaney Jr si vede lo stesso Chaney guardarsi nella Classica Polla d'Acqua mentre ritorna a trasformarsi in Larry Talbot, dal mostro che era. La stessa scena si ripete esattamente nel film per la TV *L'incredibile Hulk*, quando Hulk torna a essere Bruce Banner. In *L'implacabile condanna* la scena si ripete di nuovo, solo che stavolta è Oliver Reed a guardarsi nell'acqua durante la trasformazione. Il vero

⁵⁸ O in *Shining*, che scrissi avendo in mente *The Sundial*. In *Shining*, i personaggi sono isolati dalla neve in un vecchio hotel, fuori dal raggio di ogni possibile soccorso. Il mondo si è contratto e avvitato su se stesso; l'*Overlook* diventa il microcosmo in cui si scontrano le forze universali, e il tempo all'interno limita quello all'esterno.

problema di *The House Next Door* è che la casa cambia le persone, facendole diventare ciò che odiano di più. Il vero *segreto* della casa accanto è che essa non è altro che uno spogliatoio per lupi mannari. «Quasi tutti i personaggi del Nuovo Gotico Americano sono narcisisti», riassume Park. «In una forma o nell'altra si tratta di persone deboli che cercano di leggere le proprie preoccupazioni nella realtà.» è una descrizione per Colquitt Kennedy, credo; e anche per Eleanor, la protagonista di *La casa degli invasati* di Shirley Jackson; ed Eleanor Vance è certamente il miglior personaggio uscito da questa nuova tradizione.

«L'ispirazione per scrivere una storia di fantasmi», scrive Lenemaja Friedman nel suo studio sulle opere della Jackson, «venne a Miss Jackson... mentre leggeva un libro che raccontava la storia di alcuni ricercatori di fisica del Diciannovesimo secolo, i quali affittarono una casa stregata per studiarla e registrare le loro impressioni su ciò che avevano visto e sentito allo scopo di presentare poi un trattato alla Società di Ricerca di Fisica. Ricorda: Pensavano di essere molto scientifici e di accertare tutto, e pure la storia che usciva dai loro aridi resoconti non era la storia di una casa stregata, ma la storia di gente onesta, certo mal consigliata, ma molto determinata, motivata ed esperta. La storia la eccitò così tanto da farle creare subito la sua casa stregata e i suoi scienziati, a studiarla».

Poco dopo, dice, durante un viaggio a New York, vide la stazione della 125, Strada, un edificio grottesco. così maligno a vedersi, così tetro da farle venire gli incubi. In risposta alla sua curiosità, un suo amico investigò e venne a sapere che la casa, intatta sul davanti. era poco più di un guscio dato che un incendio ne aveva devastato l'interno...; nel frattempo, la Jackson sfogliò giornali, riviste e libri in cerca di fotografie di case stregate; alla fine trovò su una rivista la foto di una casa che sembrava adatta. Pareva proprio quell'edificio maligno che aveva visto a New York. «Aveva la stessa aura di malattia, di decadimento, e se c'era una casa ideale per un fantasma, era quella». La didascalia sotto la foto diceva che la casa si trovava in una cittadina californiana, quindi Shirley Jackson scrisse a sua madre sperando che potesse acquisire qualche informazione sulla casa. Non solo sua madre la conosceva, ma le disse che, incredibilmente, a costruirla era stato il bisnonno di Miss Jackson».

«Eh-eh-eh», avrebbe riso Zio Tibia.

Sul suo livello più semplice, *La casa degli invasati* ricopia la storia dei ricercatori della società di fisica di cui aveva letto Miss Jackson: è la storia di quattro cacciatori di fantasmi che si ritrovano in una casa di dubbia reputazione. Si raccontano le loro avventure nella casa per arrivare a un terribile finale.

I *ghostbusters*, Eleanor, Theo e Luke, si sono riuniti per opera del dottor Montague, un antropologo il cui hobby è investigare fenomeni paranormali. Luke è il saputello (interpretato benissimo da Russ Tamblyn nel bel film di Robert Wise tratto dal libro), e si trova lì in rappresentanza della proprietaria, sua zia; pensa che sia tutto un imbroglio, almeno all'inizio.

Eleanor e Theo sono state invitate per diverse ragioni. Montague ha consultato gli archivi di diverse società di fisica, e ha mandato degli inviti a molte delle persone che erano state coinvolte in episodi «anormali» in passato. Gli inviti suggerivano che a

queste persone «speciali» facesse piacere trovarsi con Montague a Hill House. Eleanor e Theo sono le uniche a rispondere, ognuna per le proprie ragioni. Theo, che ha dimostrato di avere una particolare abilità con le carte Rhine, è in crisi con il suo partner attuale (nel film, Theo, interpretata da Claire Bloom, è presentata come una lesbica con un debole per Eleanor; nel romanzo della Jackson c'è solo un leggerissimo accenno al fatto che le preferenze sessuali di Theo possano non essere «regolari» al cento per cento). Ma è Eleanor, sulla cui casa quando era piccola caddero delle pietre, a essere la protagonista del romanzo, ed è il personaggio di Eleanor, il suo tratteggio da parte di Shirley Jackson, a inserire *La casa degli invasati* tra i grandi romanzi del soprannaturale: credo che questo e *Il giro di vite* di James siano i soli due grandi romanzi del soprannaturale degli ultimi cento anni (anche se vanno aggiunti due racconti lunghi: *Il Gran dio Pan* di Machen e *Le montagne della follia* di Lovecraft).

«Quasi tutti i personaggi del Nuovo Gotico Americano sono narcisisti... persone deboli che cercano di leggere le loro preoccupazioni nella realtà». Applicate questa definizione a Eleanor e vedrete che le sta a meraviglia. E ossessionata dalla sua immagine, e a Hill House trova un enorme, mostruoso specchio che riflette in modo distorto la sua faccia. È una donna profondamente modellata dalla sua educazione e dalla vita in famiglia. Quando siamo dentro la sua mente (cioè quasi sempre, a eccezione del primo e dell'ultimo capitolo), ci troviamo a pensare a quel vecchio uso orientale di fasciare i piedi alle bambine; solo che non sono i piedi di Eleanor a essere stati fasciati, è invece quella parte della sua mente dove inizia la capacità di vivere una vita indipendente.

«È certamente vero che il personaggio di Eleanor è uno dei migliori in tutte le opere di Miss Jackson», scrive Lenemaja Friedman. «È secondo solo a quello di Merricat nel racconto più tardo *We Have Always Lived in the Castle*. Ci sono molte sfaccettature nella personalità di Eleanor: sa essere allegra, affascinante, e arguta quando è il caso, generosa e disponibile. Allo stesso tempo non sopporta l'egoismo di Theo ed è pronta ad accusarla di inganno quando viene scoperto il segno sul muro. Eleanor è stata piena d'odio e frustrazione per molti anni: è arrivata a odiare la madre, la sorella e il cognato per essersi approfittati del suo carattere passivo e sottomesso. Lotta per superare la sensazione di colpa che prova per la morte della madre.

«Pur arrivando a conoscerla bene, rimane misteriosa. Questo mistero è un prodotto dell'incertezza di Eleanor e dei suoi cambiamenti mentali ed emotivi, difficili da prevedere. È insicura, perciò instabile nei rapporti con gli altri e nel suo rapporto con la casa stessa. Sente l'irresistibile forza degli spiriti e desidera, in fondo, di arrendersi a loro. Quando decide di non andarsene da Hill House, si deve credere che sia impazzita.»

A quel punto Hill House è il microcosmo in cui si scontrano forze universali, e nel suo articolo su *The Sundial* (pubblicato nel 1958, un anno prima di *La casa degli*

invasati), John G. Park parla del «viaggio.... il tentativo di scappare via... un tentativo di fuga... di fuggire dall'autoritarismo...»

Ed è questo il posto in cui comincia il viaggio di Eleanor, e anche le ragioni di quel viaggio. Lei è timida, schiva e sottomessa. Sua madre è morta, ed Eleanor si è giudicata colpevole di negligenza, forse persino di omicidio. Dopo la morte della madre, è rimasta succube della sorella sposata, e all'inizio c'è addirittura un litigio per decidere se Eleanor debba o no andare a Hill House. Eleanor, che ha trentadue anni, dice abitualmente di averne due di più. Riesce ad andarsene, praticamente rubando la macchina comprata a metà con la sorella. La fuga ha inizio ed è il tentativo di scappare da ciò che Park chiama «autoritarismo». Il viaggio finirà a Hill House, e come pensa Eleanor – con una crescente, febbrile intensità nel dipanarsi della storia – «i viaggi finiscono con il fare incontrare gli amanti». Il suo narcisismo è messo in evidenza da una fantasia alla quale si abbandona mentre è già in viaggio per Hill House. Ferma la macchina, piena di «incredulità e di meraviglia» alla vista di un cancello incardinato a delle colonne di pietra in rovina nel bel mezzo di una lunga fila di oleandri. Eleanor si ricorda che gli oleandri sono velenosi... E poi:

Se scendessi dalla macchina, pensò, ed entrassi dalle porte in rovina, se appena entrassi nel magico quadrato degli oleandri mi accorgessi di essere in un mondo di fiaba, protetta agli occhi dei passanti dal veleno degli oleandri? Una volta oltrepassato il varco magico, sarei oltre la barriera, sarei nell'incantesimo? Entrerei in un dolce giardino, con panchine, fontane e rose sugli alberi, troverei un sentiero – forse fatto di pietre preziose, rubini e smeraldi, così soffice che la figlia di un re possa porci il piede nudo – che mi porterebbe al palazzo incantato. Camminerei a piccoli passi oltre i leoni di pietra messi a guardia ed entrerei in un piazzale con una fontana, dove la regina aspetta in lacrime che la principessa ritorni... E dopo vivremo sempre felicemente.

La profondità di questa fantasia improvvisa deve colpirci, e lo fa. Suggerisce una personalità per la quale il fantasticare è ormai un modo di vivere... E quello che succede a Eleanor a Hill House è molto vicino a far avverare quello strano sogno fantastico. Forse persino la parte del vivere-sempre-felicemente, anche se credo che Shirley Jackson ne dubiti.

Più di ogni altra cosa, il passaggio indica le insondabili, forse folli profondità del narcisismo di Eleanor, strani film fatti in casa sono proiettati nella sua mente, film in cui lei è la protagonista e la sola forza trainante; film che sono esattamente l'opposto della sua vita. In realtà la sua immaginazione è instancabile, fertile... forse anche pericolosa. Più tardi, i leoni di pietra che ha immaginato compariranno come segnalibro decorati nell'appartamento puramente immaginario che ha pensato adatto a Theo.

Nella vita di Eleanor, quell'avvitarsi su se stessi che Park e Malin associano con il Nuovo Gotico Americano è costante. Poco dopo la fantasia sul castello incantato, Eleanor si ferma a mangiare lungo la strada e sente una madre spiegare alla cameriera perché la sua bambina non vuole bere il latte. «Lei vuole la sua tazza con le stelle»,

dice la madre. «Ha delle stelle sul fondo, e a casa beve sempre il latte con quella. La chiama la tazza con le stelle perché vede le stelle mentre beve il latte.»

Immediatamente Eleanor fa sua questa cosa: «Certo, pensò Eleanor: anch'io, certamente, una tazza di stelle». Come lo stesso Narciso, riesce a trattare con il mondo esterno solo trasformandolo in un riflesso del suo mondo interiore. Il tempo è sempre lo stesso in tutti e due i posti.

Ma lasciamo Eleanor per ora, mentre viaggia verso Hill House, «che aspetta sempre alla fine del giorno». La ritroveremo là, se siete d'accordo.

Ho detto che *The House Next Door* crea una storia nella sua interezza; la storia di Hill House è raccontata nella miglior tradizione della storia di fantasmi dal dottor Montague in undici pagine. La storia viene raccontata (ovviamente!) davanti al fuoco con i drink in mano. I punti salienti: Hill House era stata costruita da un puritano chiamato Hugh Crain. La sua giovane moglie morì poco prima di vedere la casa per la prima volta. La seconda moglie morì per una misteriosa caduta. Le sue due bambine rimasero a Hill House fino alla morte della terza moglie di Crain (non accadde lì, la terza moglie morì in Europa), e furono poi mandate da un cugino. Passarono la vita a litigare sulla proprietà della casa. Poi, la sorella più anziana tornò a Hill House con una compagna, una signorina del villaggio.

Questa compagna diventa particolarmente importante perché Hill House sembra riflettere in lei la vita di Eleanor. Anche Eleanor era una compagna, durante la lunga, fatale malattia di sua madre. Dopo la morte della vecchia Miss Crain, circolano storie che parlano di negligenza; «di un dottore chiamato troppo tardi», dice Montague, «della vecchia abbandonata al piano di sopra mentre la giovane si divertiva in giardino con un villico locale...»

Altra amarezza seguì la morte della vecchia Miss Crain. Ci fu una causa per la proprietà della casa, tra la compagna e la Miss Crain più giovane. La compagna vince, alla fine... E poco dopo si suicida impiccandosi nella torretta. I proprietari successivi si sono trovati... scomodi a Hill House. Si dice che qualcuno si sia trovato ben più che scomodo; che sia scappato da Hill House, urlando di terrore.

«Essenzialmente», spiega Montague, «il male è nella casa stessa, credo. Ha incatenato e distrutto le vite delle persone che ci hanno abitato, ed è un posto pieno di malvagità.» La domanda principale che *La casa degli invasati* pone al lettore è se Montague abbia ragione o no. Fa precedere la sua storia da diverse citazioni classiche su ciò per cui è stato chiamato il Brutto Posto: la parola ebraica per stregata è *tsaraas*, e vuol dire «lebbrosa»; l'espressione di Omero a questo riguardo, *Aidao domos*, indica una casa dell'Ade. «Non c'è bisogno che vi ricordi», dice Montague, «... che il concetto che certe case siano impure o proibite, forse sacre, è vecchio quanto l'uomo.»

Come in *The House Next Door*, possiamo star sicuri di una cosa sola, che a Hill House non ci sono veri fantasmi. Nessuno dei quattro personaggi incontra l'ombra della compagna che fluttua in salotto con un pezzo di corda intorno al collo ectoplasmatico. Ma non importa, Montague dice che in tutti i casi di manifestazioni fisiche, non ve ne è uno in cui un fantasma abbia fatto del male a una persona. Se sono maligni, sostiene, attaccheranno la mente.

Una cosa che sappiamo di Hill House è che è tutta sbagliata. Non è qualcosa che si possa toccare; è ovunque. Entrare a Hill House è come entrare nella mente di un pazzo; non ci vuole molto, prima d'impazzire anche noi.

Nessun occhio umano è capace di isolare quell'infelice coincidere di linee e spazi che suggeriscono il male nella facciata di una casa, eppure una giustapposizione maniacale, un angolo imperfetto, un incontrarsi casuale tra il tetto e il cielo, tutte queste cose facevano di Hill House un luogo di disperazione... La facciata sembrava all'erta con le finestre vuote che mandavano sguardi. Il sopracciglio di un cornicione brillava.

E, ancor più terribilmente:

Eleanor si scosse, girandosi per avere la visuale completa della stanza. Aveva un disegno incredibilmente sbagliato, che la lasciava sbagliata in tutte le sue dimensioni, cosicché le pareti sembravano sempre essere più lunghe in una direzione di quanto l'occhio possa sopportare, e nell'altra direzione una frazione meno della lunghezza minima; e vogliono che dorma qua, pensò incredula Eleanor; quali incubi aspettano nell'ombra, in questi alti angoli; quali sospiri di paura insensata usciranno dalla mia bocca... E si scosse ancora. *Davvero*, si disse, *davvero*. Eleanor.

Assistiamo al dipanarsi di un romanzo dell'orrore che avrebbe entusiasmato Lovecraft, se fosse vissuto abbastanza da leggerlo. Avrebbe potuto anche insegnare una o due cose al Vecchio di Providence. H.P.L. era ossessionato dall'orrore della geometria sbagliata; scrisse parecchie volte di angoli non-euclidei che torturavano l'occhio e ferivano la mente, suggerì altre dimensioni in cui la somma dei tre angoli interni di un triangolo fosse maggiore di 180 gradi. Vedere tali cose, diceva, poteva essere abbastanza per far impazzire un uomo. Non si sbagliava di molto; si sa da vari esperimenti fisiologici che quando si va a toccare la prospettiva che un uomo o una donna hanno del loro mondo fisico, si va a toccare il fulcro della mente umana.

Altri scrittori hanno usato questa affascinante idea della prospettiva sghemba; il mio racconto preferito è *Canavan's Back Yard*, di Joseph Payne Brennan, in cui un rivenditore di libri antichi scopre che il suo normalissimo cortile è molto più lungo di quanto sembra: arriva alle porte dell'inferno. In: *I morti di Oxburgh Station*, di Charles L. Grant, uno dei personaggi principali scopre di non riuscire più a trovare i confini della cittadina in cui ha vissuto per tutta la vita. Lo vediamo vagare sull'autostrada, cercando la via per entrare. Roba inquietante.

Ma Shirley Jackson elaborò il concetto meglio degli altri, credo; certo meglio di Lovecraft, che l'aveva capito ma sembrava impossibilitato a mostrarlo. Theo entra nella camera da letto che divide con Eleanor e guarda incredula i vetri sporchi della finestra, l'urna decorativa, il disegno del tappeto. Presa a una a una. Nessuna di queste cose è sbagliata; solo se si sommano i loro angoli, esce un triangolo i cui angoli interni assommano a più o a meno di 180 gradi.

Come dice Anne Rivers Siddons, Hill House è tutta sghemba. Non c'è niente di perfettamente dritto o livellato; e forse questo spiega perché le porte continuano ad aprirsi e a chiudersi. Questa idea di irregolarità è importante nel concetto di Brutto Posto della Jackson perché va a eccitare le sensazioni di una percezione alterata. Essere a Hill House è come aver preso una leggera dose di Lsd, tutto sembra strano e si prova la sensazione di poter avere allucinazioni in ogni momento. Ma non arrivano mai. Si guarda con incredulità a una finestra dal vetro macchiato- o a un'urna decorativa... o al disegno del tappeto. Essere a Hill House è come entrare in quelle stanze degli specchi in cui si sembra dei giganti a una estremità, e dei nani all'altra. Essere a Hill House è come stare a letto nel profondo della notte con due o tre drink di troppo... e sentire il letto che comincia a girare...

La Jackson aggiunge (sempre con la sua voce sommessa, insinuante: insieme a *Il giro di vite*, dev'essere da questo esempio che Peter Straub ha preso il concetto che le migliori storie di orrore devono essere «ambigue e sommesse e trattenute») tutto questo in modo quieto e razionale; non è mai stridente. È che, dice, vivere a Hill House altera in profondità e in modo spiacevole il sistema di percezioni. È come essere in contatto telepatico con un pazzo, dice ancora.

Hill House è il male; accetteremo il postulato di Montague, Ma Hill House è davvero responsabile di tutto ciò che accade? Si sente bussare alla porta, di notte: sono colpi tonanti e terrorizzano Theo ed Eleanor. Luke e il professor Montague cercano di localizzare un cane che abbaia e si perdono a due passi dalla casa, si sente l'odore del libraio Canavan (il racconto di Brennan si ispira molto a *La casa degli invasati*) e della piccola città di Oxrun, nel Connecticut, così come la descrive Charles Grant. I vestiti di Theo sono macchiati da una strana, orribile sostanza rossa («vernice rossa», dice Eleanor... ma il suo terrore suggerisce ben altro), che poi scompare. Prima nel salotto e poi nel guardaroba dove sono stati appesi gli abiti macchiati di Theo, compaiono, scritte con la stessa sostanza rossa, queste parole: VIENI A CASA, ELEANOR... AIUTO, ELEANOR VIENI A CASA, ELEANOR.

Ed è qui, in queste scritte, che le vite di Eleanor e del Brutto Posto, della casa malvagia, si intrecciano inestricabilmente. La casa l'ha isolata. La casa ha scelto lei... o è il contrario? In ogni caso, l'idea di Eleanor che «i viaggi finiscono con il fare incontrare gli amanti» diventa ancora più maligna.

Theo, che ha una certa abilità telepatica, comincia a sospettare sempre più che Eleanor stessa sia responsabile per gran parte di queste manifestazioni. Si è stabilita una specie di tensione strisciante tra le due donne, apparentemente per via di Luke, di cui Eleanor si è innamorata, ma probabilmente nasce invece dall'intuizione di Theo che non tutto ciò che succede a Hill House è di Hill House.

Sappiamo che nel passato di Eleanor c'è un incidente legato alla telecinesi; quando aveva dodici anni, delle pietre caddero dal cielo e «battevano follemente sul tetto». Lei nega, nega istericamente, di aver qualcosa a che fare con quella storia, parla invece dell'imbarazzo che le provocò, della non voluta (lei dice non voluta) attenzione che suscitò. Questo suo negare ha uno strano effetto sul lettore, di crescente importanza se si considera che molti dei fenomeni ai quali i quattro

assistono a Hill House potrebbero essere ascritti a *poltergeist* o a fenomeni telecinetici.

«Non mi dissero neanche cos'era stato», dice subito Eleanor dopo che la conversazione si è spostata dall'episodio delle pietre; nessuno la sta ascoltando, ma nel circolo chiuso del suo mondo narcisistico le sembra che questo curioso, distante fenomeno debba essere l'argomento principale (è il suo argomento principale: il tempo all'esterno deve riflettere il tempo all'interno). «Mia madre disse che erano stati i vicini, ce l'avevano con noi perché lei non li considerava. Mia madre...»

Luke la interrompe dicendo: «Abbiamo bisogno di fatti». Ma a Eleanor interessano solo i fatti della sua vita.

Quanto è responsabile Eleanor della tragedia che arriverà? Diamo un'altra occhiata alle singolari parole che i ghostbuster trovano scritte in salotto: AIUTO, ELEANOR. VIENI A CASA, ELEANOR. *La casa degli invasati*, racchiusa dalle ambiguità gemelle della personalità di Eleanor e della casa stessa, diventa un romanzo che può essere letto in molti modi diversi, un romanzo che suggerisce possibilità infinite e un ampio raggio di conclusioni. «Aiuto, Eleanor», per esempio. Lo ha scritto Eleanor stessa? È lei a chiedere aiuto? Se invece è stata la casa, è la casa a chiedere aiuto a Eleanor? Eleanor sta creando il fantasma di sua madre morta? È lei a chiamare la madre, perché venga ad aiutarla? O Hill House legge la mente di Eleanor e ha scritto qualcosa che toccherà il suo senso di colpa? Quella fedele compagna che somiglia così tanto a Eleanor si impiccò dopo che la casa era diventata sua, e potrebbe averlo fatto per un senso di colpa. La casa sta cercando di fare la stessa cosa a Eleanor? In *The House Next Door* è, questo il modo in cui l'architetto Kim Dougherty ha costruito sulle menti dei futuri proprietari della casa: cercando i loro punti deboli e sfruttandoli. Hill House sta facendolo da sola... o con l'aiuto di Eleanor... o può anche essere Eleanor da sola, a farlo. Il libro è sottile, e il lettore è lasciato solo a farsi queste domande, per la propria soddisfazione.

E sul resto della frase: «Eleanor, vieni a casa»? Si può ancora sentire la voce della madre di Eleanor in questo imperativo, o la voce della sua anima che si lamenta di questa nuova indipendenza, di questo tentativo di sfuggire all'autoritarismo di cui parla Park, esprimendo uno stato di libertà personale esistenzialista e timoroso. Mi sembra la più logica possibilità. Come ci dice Merricat nell'ultimo romanzo della Jackson, «abbiamo sempre vissuto nel castello», allo stesso modo Eleanor Vance è sempre vissuta nel suo mondo chiuso e soffocante. Si capisce che non è Hill House a impaurirla; Hill House è un altro mondo chiuso e soffocante, circondato dalle pareti, avvolto dalle colline, sicuro dietro le porte chiuse dopo il tramonto. Il vero pericolo per lei sembra venire da Montague, ancor più da Luke, e più di tutti da Theo. «Tu confondi la pazzia con la debolezza», dice Theo a Eleanor dopo che Eleanor ha spiegato di sentirsi a disagio alla sola idea di darsi lo smalto rosso alle unghie dei piedi. Lei non dà peso a questo, ma un'idea così va molto vicina alla base dei concetti di vita ai quali Eleanor tiene con maggior vigore. Queste persone pongono a Eleanor la possibilità di un altro modo di vivere, estremamente antiautoritario e antinarcisista. Eleanor è attratta e respinta da questa eventualità, dopotutto, è una donna che, a trentadue anni, considera temerario comprarsi un paio di calze. E da parte mia non è

molto temerario suggerire che «Vieni a casa, Eleanor» è un imperativo che Eleanor ha lanciato a se stessa; lei è come Narciso che non riesce a lasciare la pozza d'acqua.

Tuttavia c'è una terza possibilità, e la trovo quasi troppo orribile per pensarci, eppure è fondamentale per capire il perché sono sicuro che questo è uno dei migliori libri mai scritti, in questo genere. Detto semplicemente, «Vieni a casa, Eleanor» potrebbe essere l'invito di Hill House a Eleanor, perché si unisca a lei. Come dice Eleanor, nei viaggi alla fine gli amanti si incontrano, e mentre si avvicina la sua fine, le torna in mente la vecchia filastrocca:

Entra ed esci dalle finestre,
Entra ed esci dalle finestre,
Entra ed esci dalle finestre,
Come facevamo prima.

Vai avanti e guarda il tuo amante,
Vai avanti e guarda il tuo amante,
Vai avanti e guarda il tuo amante,
Come facevamo prima.

In ogni caso, che la causa dei fenomeni sia Hill House o Eleanor, continuano a essere valide le idee espresse da Park e Malin, sia che Eleanor sia riuscita con il suo talento telecinetico a far diventare Hill House un gigantesco specchio capace di riflettere il suo subconscio, sia che Hill House sia una specie di camaleonte che è riuscito a convincerla di aver finalmente trovato il suo posto, la sua tazza di stelle tra le oscure colline.

A Shirley Jackson piacerebbe, credo, che finissimo il romanzo con la convinzione che il colpevole sia Hill House. Quel primo paragrafo suggerisce «A male esterno» con grande decisione, una forza primitiva come quella che alligna nella casa accanto di Anne Rivers Siddons, una forza aliena da ogni umanità. Nella fine di Eleanor si possono avvertire tre «strati» di verità: la convinzione di Eleanor che la casa sia stregata; che sia il posto adatto a lei, che sia in attesa di una come lei; la finale presa di coscienza dell'essere stata usata da un organismo mostruoso, di essere stata manipolata a livello subconscio fino a farle credere di esser stata lei a tirare le fila. Ma era un gioco di specchi, come dicono i maghi; la povera Eleanor è uccisa dalla falsità del suo riflettersi nei mattoni, nella pietra, nei vetri di Hill House:

Lo sto facendo davvero, pensò, girando il volante in direzione del grande albero sulla curva del viale. Lo sto facendo davvero, lo sto facendo da sola, ora, alla fine: sono io. Sto davvero davvero davvero facendo questo da sola.

Negli infiniti, urlanti secondi prima che la macchina colpisse l'albero, pensò chiaramente: *Perché* faccio questo? Perché lo faccio? Perché qualcuno non mi ferma?

«Sto facendo tutto questo da sola, ora, alla fine: sono io», pensa Eleanor, ma naturalmente non può pensarla in modo diverso nel contesto del Nuovo Gotico Americano. Il suo ultimo pensiero prima di morire non è per Hill House, ma per sé.

Il romanzo finisce con il primo paragrafo, riscritto, a chiudere il circolo... e lasciandoci con un'inquietante conseguenza: se Hill House non era stregata prima, certo lo è ora. Jackson chiude dicendoci che ciò che camminava a Hill House, camminava da solo.

Per Eleanor Vance, questo è normale.

4

Un romanzo che si allontana molto dal Brutto Posto (forse è giunto il momento di lasciare queste case stregate prima di essere colpiti da un caso terminale di pelle d'oca) è *Nastro rosso a New York (Rosemary's Baby)*, di Ira Levin (1967). Ero contento di poter dire alla gente, quando uscì il film di Roman Polanski tratto dal libro, che quello era uno dei rari casi in cui se avevi letto il libro non c'era bisogno di vedere il film e se avevi visto il film potevi anche non leggere il libro.

Non era del tutto vero (non lo è mai), ma il film di Polanski si attiene molto al romanzo di Levin, e tutti e due hanno in comune un ironico umorismo. Credo che nessun altro sarebbe stato capace di adattare così bene il piccolo romanzo di Levin... E comunque, pur essendo notevole per Hollywood l'attenersi con tanta fedeltà a un romanzo (a volte viene da pensare che le principali case cinematografiche paghino somme impressionanti per i diritti cinematografici dei libri solo per far vedere agli autori quali sono i punti che non vanno: una delle più costose esercitazioni dell'ego nella storia della letteratura americana), non è molto strano trattandosi di Levin. Ogni suo romanzo ha una trama meravigliosa. Lui è l'orologiaio svizzero del romanzo di suspense; parlando di trama, fa sembrare il resto di noi scrittori quegli orologi da cinque dollari in vendita ai drugstore. Questo fatto ha reso Levin quasi invulnerabile al massacro perpetrato dai cambiatori-di-storie, quegli storpiatori che si preoccupano più dell'effetto visivo che dell'avere una vicenda coerente. I libri di Levin sono costruiti con la stessa precisione di un elegante castello di carte; toglie una, e cadrà tutto. Come risultato, i cinematografari sono stati praticamente costretti a farci vedere esattamente quello che ha ideato Levin.

Lui stesso dice del film: «Ho sempre pensato che il film tratto da *Nastro rosso a New York (Rosemary's Baby)* sia l'adattamento più fedele al romanzo che sia mai stato prodotto da Hollywood. Non solo comprende interi pezzi dei dialoghi del libro, ma mantiene anche i colori dei vestiti (quando li cito) e l'arredamento dell'appartamento. E, ciò che forse è più importante, lo stile registico di Polanski, che consiste nel non inquadrare direttamente l'orrore ma piuttosto nel lasciarlo notare al pubblico ai lati dello schermo, coincide perfettamente, penso, con il mio modo di scrivere.

«Esisteva una ragione per la fedeltà al libro, comunque... la sua sceneggiatura era la prima che lui scriveva tratta dal materiale di un altro; i suoi film precedenti se li era

scritti tutti da solo. Penso non sapesse che era permesso (anzi, quasi obbligatorio!) fare dei cambiamenti. Ricordo che mi chiamò da Hollywood per chiedermi in quale numero del *New Yorker* Guy aveva visto la pubblicità della camicia. Mi dispiacque dover dire che l'avevo inventata; pensavo che ogni numero del *New Yorker* avesse la pubblicità di una bella camicia. Ma il numero uscito nel giorno in cui avevo collocato la scena non l'aveva».

Levin ha scritto due romanzi di orrore – *Nastro rosso a New York* e *La fabbrica delle mogli* – e pur essendo entrambi contrassegnati dallo squisito intreccio tipico di Levin, forse nessuno dei due è efficace quanto il suo primo romanzo, sfortunatamente poco letto in questi tempi.

Un bacio prima di morire è un appassionante storia di suspense raccontata con grande slancio, di per sé una rarità, ma ciò che è ancora più raro è che il libro (scritto quando Levin aveva poco più di vent'anni) contiene sorprese che sorprendono davvero... Ed è al di sopra di quel terribile, maligno folletto di lettore, quello o quella che leggono le ultime tre pagine per vedere come va a finire.

Lo fate, quello scherzetto cattivo e insipido? Sì, voi! Parlo con voi! Non giratevi, non copritevi un sorriso con la mano! Prendetevi la colpa! Siete mai entrati in una libreria, guardandovi furtivamente intorno, e poi sbirciando la fine di un racconto di Agatha Christie per vedere chi era il colpevole, e come aveva fatto? Avete mai letto la fine di un romanzo horror per vedere se l'eroe ce l'aveva fatta a uscire dal buio e ad arrivare alla luce? Se lo avete fatto, ho una parola che credo sia mio dovere dirvi: *vergognatevi!* è brutto tenere il segno del libro arricciando l'angolo della pagina; *guardare la fine per vedere come finisce* è ancora peggio. Se avete quest'abitudine, vi prego di smetterla... smetterla subito!⁵⁹

Bene, basta con questa digressione. Volevo dire, di *Un bacio prima di morire*, che la più grande sorpresa del libro, la vera stridente bomba, è graziosamente sganciata dopo cento pagine. Se leggete a caso dal libro, per voi non significherà niente. Se avete letto tutto con attenzione fino a quel punto, significa... tutto. Il solo altro autore che mi viene in mente con questa meravigliosa capacità di tenere in scacco il lettore è Cornell Woolrich (che scrisse anche sotto il nome di William Irish), ma Woolrich non aveva l'arido ingegno di Levin. Levin parla con affetto di Woolrich e racconta di quanto sia stato importante per la sua carriera, indicando *La donna fantasma* e *La sposa era in nero* come i suoi libri preferiti.

Parlando di *Nastro rosso a New York* sarà meglio iniziare dal talento di Levin piuttosto che dalla sua abilità di scrivere una storia. La sua produzione di romanzi è stata relativamente limitata: uno ogni cinque anni più o meno, ma è interessante notare che, dei cinque, *La fabbrica delle mogli* è il migliore di tutti per la satira (William Goldman, il romanziere-sceneggiatore che ha adattato il libro per il cinema, lo sapeva; ricorderete che prima avevamo parlato di «Oh, Frank, tu sei il migliore, sei un campione»), addirittura quasi una farsa, e *Nastro rosso a New York* è una specie di

⁵⁹ Ho sempre voluto pubblicare un romanzo senza le ultime trenta pagine. L'editore dovrebbe mandarle per posta al lettore dopo aver ricevuto un soddisfacente riassunto di tutto quello che era successo nella storia fino a quel momento. Questo metterebbe i bastoni tra le ruote a quelle persone che guardano la fine per vedere come finisce.

satira socio-religiosa. Potremmo anche citare *I ragazzi venuti dal Brasile*, di Levin, parlando del suo talento. Il titolo stesso è uno scherzo, e anche se il libro tratta (ancorché di sfuggita) di argomenti come i campi di sterminio tedeschi e i cosiddetti «esperimenti scientifici» che vi venivano condotti (alcuni degli «esperimenti scientifici», ricorderemo, includevano i tentativi di fecondare donne con sperma canino e di dare dosi letali di veleno a dei gemelli per vedere se impiegavano lo stesso tempo a morire), esso sembra vibrare del suo nervoso talento e fare la parodia di quei libri tipo Martin-Bormann-è-vivo-e-sta-in-Paraguay, che a quanto pare ci accompagneranno fino alla fine del mondo.

Non sto dicendo che Ira Levin sia un Jackie Vernon o un George Orwell mascherato da scrittore horror: sarebbe troppo semplicistico. Voglio dire invece che i libri che ha scritto finora raggiungono la suspense senza diventare dei mattoni privi di umorismo (due romanzi della Scuola del Mattone Senza Umorismo sono *Damon* di C. Terry Cline, e *L'esorcista*, di William Peter Blatty. Cline è migliorato, poi, e Blatty ha smesso di scrivere... per sempre, se siamo fortunati).

Levin è uno dei pochi scrittori che sono tornati più di una volta al campo dell'orrore e del soprannaturale, e sembrano non essere impauriti dal fatto che molto del materiale tipico del genere è completamente folle: a questo riguardo, ha fatto meglio di molti critici che si avvicinano al genere allo stesso modo in cui le ricche signore bianche facevano visita una volta ai bambini degli schiavi che lavoravano nelle fabbriche del New England, portando loro cestelli di cibo nel giorno del Ringraziamento e uova di cioccolato per Pasqua. Questi critici raffinati, inconsapevoli del loro furioso elitarismo e della loro totale ignoranza sulla natura e le funzioni della narrativa popolare, riescono a vedere la follia nascere ed espandersi come sottoprodotto delle pozioni bollenti, dei neri cappelli a punta e di tutte le altre chiassose cavolate del racconto soprannaturale, ma non riescono a vedere, o si rifiutano di vedere, i forti, universali archetipi che stanno al di sotto.

La follia c'è, d'accordo; ecco il primo sguardo che Rosemary dà al bambino al quale ha dato vita:

I suoi occhi erano giallo-oro, tutti giallo-oro, senza iride, senza il bianco; tutti giallo-oro, con pupille verticali, simili a un taglio.

Lo guardò.

Lui la guardò con quegli occhi giallo-oro, e poi fissò il crocefisso messo alla rovescia.

Lei li guardò mentre la fissavano, e gli urlò con il coltello in mano: «Cosa avete fatto ai suoi occhi?»

Si scossero e guardarono Roman.

«Ha gli occhi di Suo Padre», disse.

Fino a questo punto abbiamo vissuto e sofferto per così tante pagine con Rosemary Woodhouse, e la risposta di Roman Castevet alla sua domanda sembra quasi la battuta finale di una lunga, complessa barzelletta, una di quelle che finiscono con

qualcosa tipo: «My, thats a long way to tip a Rari».⁶⁰ Comunque, a parte gli occhi gialli, il bambino di Rosemary ha anche degli artigli.

«Sono molto carini», dice Roman a Rosemary, «... molto piccoli, del colore delle perle. I guantini servono perché Lui non si graffi...» una coda, e un inizio di coma. Mentre stavo parlando del libro all'Università del Maine, in un corso su «Temi dell'orrore e del soprannaturale», uno dei miei studenti disse che il bambino di Rosemary a dieci anni sarebbe stato l'unico nella squadra di baseball ad aver bisogno di un cappellino fatto su misura.

In realtà Rosemary ha partorito un Satana versione fumetto, il diavoletto che da bambini conoscevano tutti e che appare a volte nei cartoni animati, a litigare con un angioletto sopra la testa del protagonista. Levin amplia l'idea satirica dipingendo un'accollita di satanisti costituita quasi interamente da persone anziane, litigano costantemente con le loro voci stizzose su come dovrebbe essere tenuto il bambino. Il fatto che Laura-Louise e Minnie Castevet siano troppo vecchie per badare a un bambino aggiunge il tocco macabro, e il primo, incerto legame tra Rosemary e il bambino si stabilisce quando lei rimprovera Laura Louise perché sta cullando «Andy» troppo forte. e le dice che le ruote della sua carrozzina hanno bisogno di un po' d'olio.

Il risultato che Levin ottiene è il dimostrare che una satira fatta così non sgonfia l'orrore della storia, ma al contrario lo aumenta. *Nastro rosso a New York* è una splendida conferma dell'idea che l'umorismo e l'orrore stanno a fianco a fianco, e negarne uno è come negare anche l'altro. Joseph Heller fa uno splendido uso di questo nel suo *Comma 22*, e anche Stanley Elkin, nel suo *The Living End*, ne fa uso (tanto che il film poteva essere sottotitolato «Un lavoro nel dopovita»).

A parte la satira, Levin intreccia di ironia il suo romanzo («Fa bene al sangue, cara», diceva la Vecchia Strega nei fumetti dalla Entertaining Comics). Verso l'inizio, i Castevet invitano a cena Guy e Rosemary; Rosemary accetta. A condizione di non dare troppo incomodo.

«Cara. se non fossi in comodo non ti avrei invitato», disse Mrs. Castevet.
«Credimi, sono tanto egoista quanto è lungo il giorno.»

Rosemary sorrise. «Non è quello che mi ha detto Terry».

«Sai», disse Mrs. Castevet con un sorriso gentile, «Terry non sapeva di cosa stava parlando.»

L'ironia è che tutto ciò che dice Minnie Castevet ora è la pura verità; è davvero egoista quanto è lungo il giorno, e Terry – che finisce per essere uccisa o per suicidarsi quando scopre di dover essere o di esser stata usata come incubatrice per il figlio di Satana – davvero non sapeva di cosa stava parlando. Ma lo capì dopo. Oh, sì. Eh-eh-eh.

Mia moglie, di educazione cattolica, dice che il libro è anche una commedia religiosa con la sua poco divertente battuta finale. *Nastro rosso a New York*, dice, è la

⁶⁰ Gioco di parole con la vecchia canzone *It's a Long Way to Tipperari*. (N.d.T.)

prova di quello che la Chiesa cattolica ha sempre detto dei matrimoni misti: non funzionano. Questo scampolo di commedia si ingrandisce, forse, se aggiungiamo, all'ambiente e agli usi cristiani praticati dai satanisti, l'essere ebreo di Levin. In questa luce, il libro diventa la battaglia tra il bene e il male alla non-c'è-bisogno-di-essere-ebrei-per-amare-Levin.

Prima di abbandonare l'idea di religione e parlare un po' delle sensazioni di paranoia che hanno un'importanza centrale nel libro, vorrei dire che il fatto che Levin si accosti al romanzo con ironia non significa che non vi sia dell'altro. *Nastro rosso a New York* fu scritto e pubblicato nel bel mezzo della tempesta su Dio-è-morto negli anni Sessanta, e il romanzo parla di fede in modo semplice, ma meditato e affascinante.

Potremmo dire che l'argomento principale di *Nastro rosso a New York* riguarda da vicino la paranoia urbana (al contrario della paranoia della piccola città o rurale che si trova in *Gli invasati* di Jack Finney), ma un importante tema minore deve essere puntualizzato: l'indebolirsi della convinzione religiosa è un varco d'entrata per il diavolo, sia nel macrocosmo (questioni di fede mondiale) sia nel microcosmo (il ciclo della fede di Rosemary, che comincia con l'essere credente come Rosemary Reilly, è atea come Rosemary Woodhouse, e crede di nuovo quando è madre del suo infernale Bambino). Non dico che Levin creda a questa tesi puritana (anche se potrebbe, per quanto ne so). Voglio affermare tuttavia che egli costituisce un punto centrale perfetto intorno al quale far girare tutta la trama, e analizza bene l'idea sviluppando molte delle sue implicazioni. Nella ricerca del pellegrino che compie Rosemary, Levin indica una tragicomica allegoria della fede.

Rosemary e Guy cominciano il loro matrimonio come una tipica coppia giovane; Rosemary usa anticoncezionali nonostante la sua rigida educazione cattolica, e hanno deciso di aver figli solo quando lo decideranno loro, non Dio. Dopo il suicidio di Terry (o è stato un assassinio?), Rosemary fa un sogno in cui viene rimproverata da una vecchia insegnante nella scuola parrocchiale, Sorella Agnes, per aver murato le finestre della scuola e per averli fatti squalificare da una gara per la scuola più bella. Ma, mischiate al sogno, ci sono le voci reali che vengono dall'appartamento vicino dei Castevet; sentiamo Minnie Castevet, che nel sogno di Rosemary parla per bocca di Sorella Agnes:

«Chiunque! Chiunque!» disse Sorella Agnes. «Basta che sia giovane, sana e non vergine. Non deve essere una drogata poco di buono, una puttana di strada. Non l'ho detto fin dall'inizio? Chiunque. Basta che sia giovane, sana e non vergine.»

Questa scena del sogno fa diverse cose utili. Ci diverte, anche se in modo nervoso, tagliente; ci dice che i Castevet sono in qualche modo implicati nella morte di Terry; ci fa intravedere acque agitate nel futuro di Rosemary. Forse questa roba interessa solo a un altro scrittore (è più simile a due meccanici che ispezionano un carburatore, piuttosto che a un'analisi classica), ma Levin scrive in modo così discreto e

sommesso che forse non sbaglio a puntualizzare che: «Qui! Qui sta cominciando ad avvicinarsi; questa è l'entrata, e ora comincerà a scavare verso il cuore».

Eppure la cosa più significativa del passaggio è che Rosemary ha intessuto un sogno di stampo cattolico intorno alle parole udite mentre dormiva. Fa diventare Minnie Castevet una suora... E lo è, anche se è suora di una religione molto più oscura di quella della vecchia Sorella Agnes. Mia moglie dice anche che uno dei dogmi della Chiesa cattolica con cui era cresciuta recita: «Dateci i vostri figli e saranno nostri per sempre». Ecco che arriva Rosemary. Ed è ironico che sia un rilassamento superficiale della sua fede a far entrare il diavolo nella sua vita... ma è l'immutabile peso della stessa fede a farle accettare Andy, con le corna e tutto il resto.

Ecco come Levin tratta le opinioni religiose nel microcosmo: in superficie, Rosemary è una tipica ragazza moderna che potrebbe essere uscita dal poema *Mattino domenicale* di Wallace Stevens; le campane non significano niente per lei mentre siede a sbucciare le arance. Ma poco al di sotto, c'è la Rosemary Reilly che da bambina andava alla scuola parrocchiale.

Il modo in cui tratteggia il macrocosmo è simile, ma più in grande.

Alla cena che i Castevet danno per i Woodhouse, la conversazione si sposta sull'imminente visita a New York del Papa. «Ho cercato di rendere credibili le assurdità [del libro]», nota Levin, «incorporando pezzetti di «vita reale» nella vicenda. Tenevo cataste di giornali e, scrivendo un mese o due dopo gli avvenimenti, infilavo nel libro eventi come lo sciopero dei mezzi di trasporto pubblici e l'elezione di Lindsay a sindaco. Quando decisi per ovvie ragioni che il bambino sarebbe dovuto nascere il 25 giugno, tornai indietro a vedere cosa era successo la notte in cui Rosemary avrebbe dovuto concepire, e sapete cosa trovai? La visita del Papa, e la Messa in televisione. Quando si parla di serendipità! Da quel momento in poi sentii che il libro Doveva Essere».

La conversazione tra Guy Woodhouse e i Castevet sul Papa sembra prevedibile, persino banale, ma esprime esattamente il *modo* di pensare che Levin considera responsabile di tutto quello che accadrà.

«Ho sentito alla TV che aspetterà fino alla fine [dello sciopero dei giornali]», disse Mrs. Castevet.

Guy sorrise. «Infatti», disse. «È tutta una commedia».

I Castevet risero, e Guy con loro. Rosemary sorrise e tagliò la bistecca...

Mentre rideva, Mr. Castevet disse: «è così, sapete: è proprio una commedia!»

«Puoi dirlo forte», disse Guy.

«I costumi, i riti», disse Mr. Castevet, «ogni religione, non solo quella cattolica. Spettacoli per ignoranti».

Mrs. Castevet disse: «Penso che Rosemary si sia offesa».

«No, no, assolutamente», disse Rosemary.

«Tu non sei religiosa, cara, no?» chiese Mr. Castevet.

«Mi hanno insegnato a esserlo», disse Rosemary, «ma ora sono atea. Non sono offesa. Davvero».

Non dubitiamo della sincerità della frase di Rosemary Woodhouse, ma sotto la superficie c'è una piccola bambina di parrocchia di nome Rosemary Reilly che è *molto* offesa, e probabilmente considera blasfemo questo modo di parlare.

I Castevet stanno facendo una specie di colloquio di assunzione, cercando di capire la profondità e la direzione della fede di Rosemary e Guy; rivelano il loro disprezzo per la Chiesa e le cose sacre; ma, Levin suggerisce, esprimono opinioni comuni a molti... non solo ai satanisti.

Eppure dev'esserci fede, implica l'autore; è il suo superficiale rilassamento che lascia entrare il diavolo, ma al di là di questo anche i Castevet sono in cerca di cristianità, perché senza il sacro viene a mancare anche il profano. I Castevet sembrano avvertire che Rosemary Reilly esiste sotto Rosemary Woodhouse, e usano suo marito Guy, un vero ateo, come grimaldello. Guy si cala perfettamente nella parte.

Non ci è concesso di dubitare che sia il rilassamento della fede di Rosemary a fare entrare il diavolo nella sua vita. Sua sorella Margaret, una buona cattolica, le telefona da lontano non molto tempo dopo che il complotto dei Castevet è iniziato. «Ho avuto per tutto il giorno una strana sensazione, Rosemary. Che ti era successo qualcosa. Una specie di incidente».

A Rosemary non vengono di queste premonizioni (l'unica è il sogno di Sorella Agnes che parla con la voce di Minnie Castevet), perché non è degna. Solo ai buoni cattolici, dice Levin (e potremmo non sentire l'ironia in questo) vengono le buone premonizioni.

Il motivo religioso è presente in tutto il libro, e Levin realizza delle buone cose usandolo, ma potremmo forse chiudere la nostra discussione su di esso con due o tre riflessioni sul notevole «sogno del concepimento» di Rosemary. Primo, è significativo che il momento scelto dal diavolo per fecondare Rosemary coincida con la visita del Papa. La mousse di Rosemary è drogata, ma lei ne mangia solo poca. Il risultato è che le rimane un ricordo onirico del suo incontro sessuale con il diavolo, ma il suo subconscio lo rielabora in termini simbolici. La realtà entra ed esce mentre Guy la prepara al suo incontro con Satana.

Nel sogno, Rosemary si trova su uno yacht con il presidente John Kennedy. Ci sono anche Jackie Kennedy, Pat Lawford e Sarah Churchill. Rosemary chiede a Kennedy se il suo buon amico Hutch (che diventa il protettore di Rosemary finché non è ucciso dalla setta; è lui che all'inizio aveva avvertito Rosemary e Guy che Bramford era un Brutto Posto) verrà anche lui; Kennedy sorride e le dice che quella «gita è solo per cattolici». È una qualifica che Minnie non ha menzionato, ma aiuta a confermare l'idea che la persona concupita dalla setta in realtà sia Rosemary Reilly. E inoltre, sembra essere la blasfemia a interessarli maggiormente; il linguaggio spirituale di Cristo deve essere pervertito per realizzare una nascita perfetta.

Guy toglie la fede matrimoniale a Rosemary, dando così una simbolica fine al loro matrimonio, ma diventando anche una specie di testimone-alla-rovescia; Hutch,⁶¹

⁶¹ Gioco di parole. *Hunch* significa conigliera. (N.d.T.)

l'amico di Rosemary, arriva dando delle informazioni sul tempo (e comunque, cos'è una conigliera se non un rifugio per conigli?). Durante il rapporto, Guy diventa il diavolo, e alla fine del sogno rivediamo Terry, stavolta non come sposa fallita di Satana ma come una specie di agnello sacrificale per aprire la via al sortilegio.

In mani meno esperte una scena del genere potrebbe diventare noiosa e didascalica, ma Levin la porta avanti con velocità e leggerezza, e comprime tutto in sole cinque pagine.

Eppure la fonte di energia più potente di *Nastro rosso a New York* non è il sottotema religioso, bensì l'uso della paranoia urbana. Il conflitto tra Rosemary Reilly e Rosemary Woodhouse arricchisce la storia, ma se il libro raggiunge l'orrore – e credo che lo faccia – ci riesce perché Levin è abile nel giocare su questi innati sentimenti di paranoia con grande abilità.

L'orrore è la ricerca di punti di pressione, e dove siamo più vulnerabili, se non nei nostri sentimenti di paranoia? In un certo senso, *Nastro rosso a New York* è una specie di film di Woody Allen in chiave sinistra, e anche qui è utile la dicotomia Woodhouse/Reilly. Oltre a essere cattolica sotto un velo di ateismo, Rosemary rimane, sotto la sua acquisita vernice cosmopolita, una ragazza di provincia... E si può far uscire una ragazza dalla provincia, ma eccetera eccetera.⁶²

Qualcuno ha detto (sarei felice di citare chi, se solo me lo ricordassi) che la perfetta paranoia vuol dire perfetta consapevolezza. In un certo senso, la storia di Rosemary è un procedere verso quella sorta di consapevolezza. Diventiamo noi paranoici prima che lo diventi lei (per esempio, Minnie lava i piatti molto lentamente per lasciare parlare Roman con Guy nell'altra stanza), ma dopo il suo incontro con il diavolo e la gravidanza che ne segue, arriva anche la sua paranoia. Quando la mattina dopo si alza dal letto, si trova dei graffi, come fatti da artigli, su tutto il corpo. «Non urlare», le dice Guy, mostrandole le unghie, «le ho già limate.»

Dopo poco, Minnie e Roman cominciano una campagna per mandare Rosemary dal loro ostetrico – il famoso Abe Sapirstein – invece del giovane dal quale era andata lei. Non lo fare, Rosemary, ci viene voglia di dirle; è *uno di loro*.

La moderna psichiatria insegna che non c'è differenza tra noi e gli schizofrenici-paranoici di Bedlam se non che noi riusciamo in qualche modo a tenere sotto controllo i nostri sospetti più folli mentre i loro si sono scatenati; e romanzi come *Nastro rosso a New York* e *Gli invasati* di Finney sembrano confermare quest'idea. Abbiamo detto che la storia di orrore deriva i suoi effetti dal nostro terrore per tutto ciò che sia fuori della norma, l'abbiamo vista come una terra del Tabù nella quale entriamo tremanti di paura, e anche come una forza dionisiaca capace di invadere il nostro confortevole status quo apollineo senza avvertirci. Forse tutte le storie di orrore in realtà trattano del disordine e della paura del cambiamento, e in *Nastro rosso a New York* – si ha la sensazione che a un tratto tutto cominci a traboccare: non riusciamo a vedere tutti i cambiamenti, ma li avvertiamo. Le nostre paure per Rosemary nascono dal fatto che lei sola sembra una persona normale in una città piena di maniaci pericolosi.

⁶² Si usa dire, a completamento, che non si può far uscire la provincia dalla ragazza. (N.d.T.)

Prima di essere arrivati alla metà del libro di Levin, si sospetta di tutti, e in nove casi su dieci si ha ragione. Ci è consentito di abbandonarci liberamente alle nostre paranoie per conto di Rosemary, e tutti i nostri incubi si avverano. Quando lessi il libro per la prima volta, ricordo dei miei sospetti persino per il dottor Hill, il giovane gentile ostetrico che Rosemary abbandona per il dottor Sapirstein. Ovviamente Hill non è un satanista... lui consegna solo Rosemary a loro quando lei va da lui in cerca di protezione.

Se i romanzi di horror servono come catarsi per paure più terrene, allora *Nastro rosso a New York* di Levin sembra riflettere e fare uso efficacemente delle vere sensazioni paranoiche dell'abitante delle città. In questo libro non esistono vicini simpatici, e si avverano tutte le cose peggiori mai immaginate sull'anziana signora del piano di sotto. Il vero successo del libro sta nel lasciarci essere pazzi per un po'.

5

Dalla paranoia urbana alla paranoia di provincia: *Gli invasati* di Jack Finney.⁶³ Finney stesso ha detto questo del suo libro, pubblicato per la prima volta in edizione economica dalla Dell nel 1955.

«Il libro fu scritto all'inizio degli anni Cinquanta, e non mi ricordo molto. Ricordo che avevo voglia di scrivere qualcosa su uno strano avvenimento o su una serie di strani avvenimenti in una cittadina; qualcosa di inspiegabile. Il mio primo pensiero fu che un cane fosse ferito o ucciso da una macchina, e si scoprisse che parte dello scheletro dell'animale era di acciaio inossidabile; cioè che l'osso e l'acciaio fossero mischiati, che un filamento di acciaio scorresse nell'osso e l'osso nell'acciaio così da esser chiaro che le due componenti erano cresciute insieme. Ma quest'idea non lasciò niente nella mia mente... ricordo che scrissi il primo capitolo (andava più o meno così, se non m'inganno) nel quale certe persone si lamentavano che qualcuno intorno a loro fosse in realtà un impostore. Ma non sapevo dove questo mi portasse. Tuttavia, mentre mi baloccavo con quest'idea e cercavo di farla funzionare, mi imbattei in un'attendibile teoria scientifica che diceva che gli oggetti potrebbero essere proiettati nello spazio dalla pressione della luce, e che la vita in uno stato di letargo potrebbe anche spostarsi attraverso lo spazio... e [questo] mi dette lo spunto decisivo per il libro.

⁶³ Come già detto, il remake del film sul romanzo di Finney fu ambientato a San Francisco, si optò per una paranoia urbana che sfocia in una serie di scene molto simili a quelle dell'inizio di *Rosemary's Baby*. Ma penso che Philip Kaufman abbia perso, invece di guadagnare, con il togliere la storia di Finney dalla sua naturale ambientazione in una cittadina con-il-palco-della-banda-nel-parco.

«Non sono mai stato soddisfatto delle mie spiegazioni sul come questi oggetti disidratati a forma di foglia riuscissero a somigliare alle persone che imitavano; mi sembrava, e mi sembra ancora oggi, debole, ma era il meglio che potessi fare.

«Ho letto spiegazioni sul «significato» di questo romanzo che mi hanno divertito, perché non c'è nessun significato; era solo un romanzo scritto per essere divertente, e non c'era altro senso. «La prima versione cinematografica del libro seguì la traccia del romanzo con molta fedeltà, eccetto che nel folle finale; e mi hanno sempre divertito le dispute riguardo al presunto messaggio del film. Se è così, è molto più di quanto abbia fatto io, poiché, avendo seguito con grande fedeltà la mia storia, è difficile individuare dove si sia infiltrato questo messaggio. E ogni volta che è stato spiegato, mi è sempre sembrato un po' troppo elementare. «L'idea di scrivere un libro per dire che non è una bella cosa essere tutti uguali, e che l'individualità è una gran bella cosa, mi fa davvero ridere.»

Comunque, Jack Finney ha scritto molto sull'idea che l'individualità sia «una gran bella cosa» e che l'uguaglianza diventi molto brutta dopo aver passato un certo limite.

I suoi commenti (in una lettera che mi scrisse, datata 24 dicembre 1979) sulla prima versione cinematografica di *Gli invasati*, fecero sorridere anche me. Come dimostrano Pauline Kael, Penelope Gilliatt e tutti quei critici oh-così-sobri, non esiste nessuno tanto privo di senso dell'umorismo quanto un grande critico cinematografico portato a leggere profondi significati in fatti molto semplici («In *Fury*», intonò Pauline Kael, apparentemente in tutta serietà, «Brian De Palma ha trovato il cuore di spazzatura dell'America»): è come se questi critici ritenessero necessario provare e riprovare il loro essere letterati; sono come adolescenti che si sentono obbligati a doversi dimostrare uomini... più che altro a loro stessi. Questo forse accade perché lavorano ai margini di un campo che si esplica interamente con le immagini e con il linguaggio parlato; devono sicuramente sapere che mentre ci vuole almeno un diploma liceale per capire e apprezzare tutte le sfaccettature anche di un libro accessibile come *Gli invasati*, qualsiasi illetterato con quattro soldi in tasca può andare al cinema e trovare il cuore di spazzatura dell'America. I film sono libri illustrati che parlano, e questo sembra aver lasciato acuti sentimenti di inferiorità in molti critici cinematografici colti. Gli stessi autori di cinema sono spesso felici di partecipare a questo grottesco massacro critico, e in fondo al cuore applaudii Sam Peckinpah quando rispose molto laconicamente a un critico che gli aveva chiesto perché in *realtà* avesse fatto un film così violento come *Il mucchio selvaggio*: «Mi piacciono le sparatorie». O così si dice che abbia risposto, e se non è vero, cari ragazzi, dovrebbe esserlo. La versione di Don Siegel di *Gli invasati* è un caso divertente in cui i critici cinematografici cercarono di tenere il piede in due staffe. Cominciarono con il dire che sia il romanzo di Finney sia il film di Siegel erano allegorie dell'atmosfera da caccia alle streghe che si instaurò con il maccartismo. Poi Siegel stesso disse che il film era davvero un film sulla Minaccia Rossa. Non arrivò a dire che c'era un comunista sotto il letto di ogni americano, ma non ci sono dubbi che Siegel credesse almeno di aver fatto un film su una strisciante quinta colonna.

Potremmo dire che è il massimo della paranoia: sono là fuori e sembrano proprio uguali a noi!

Ma Jack Finney finisce con l'aver ragione, *Gli invasati* è solo una bella storia, da leggersi e gustarsi per pura soddisfazione. Nel tempo che è passato dalla sua originale pubblicazione come umile tascabile (una versione più breve apparve su *Collier's*, una di quelle vecchie buone riviste che scomparvero dalle edicole d'America per far posto a pubblicazioni intellettuali come *Hustler*, *Screw* e *Big Butts*), il libro non è quasi mai uscito di catalogo. Raggiunse il suo nadir come *fotonovel* sull'onda del remake di Philip Kaufman; se esiste un concetto più basso, debole e distante dal libro del fotonovel, non saprei dire qual è. Avrei preferito che i miei bambini leggessero una pila di libri della Beeline⁶⁴ che non uno di quei fotofumetti.

Raggiunse lo zenit con la pubblicazione di un'edizione rilegata per la Gregg Press nel 1976. La Gregg Press è una piccola casa editrice che ha riproposto in edizioni rilegate cinquanta o sessanta libri di fantascienza e di fantasy – romanzi, raccolte e antologie – che erano usciti in edizione tascabile. Gli editori della Gregg (David Hartwell e L.W. Currey) hanno scelto bene, e in ogni libreria di un appassionato di fantascienza si troveranno uno o più di questi eleganti volumi verdi con le scritte rosso-oro sulle coste.

Oh, mio Dio, ecco che parto per la tangente. Comunque quello che avevo iniziato a dire era: secondo me l'affermazione di Finney che *Gli invasati* sono solo una storiella è sia giusta sia sbagliata. La mia opinione sulla narrativa, che ho da sempre sostenuto, è che la storia debba essere *preminente* sopra ogni altra componente; che la storia *definisce* la narrativa, e che tutte le altre componenti (il tema, l'atmosfera, il tono, i simboli, lo stile, persino la struttura dei personaggi) sono sacrificabili. Ci sono critici che la pensano esattamente all'opposto di questo modo di vedere, e credo siano gli stessi che si sentirebbero molto più a loro agio se *Moby Dick* fosse una tesi di laurea sui cetacei invece che il racconto di ciò che successe nell'ultimo viaggio del *Pequod*. Milioni di studenti hanno ridotto il romanzo a una tesi di laurea, ma la storia rimane: «Questo è ciò che avvenne a Ismaele». E la storia rimane in *Macbeth*, *La regina delle fate*, *Orgoglio e pregiudizio*, *Giuda l'oscuro*, *Il grande Gatsby*... e in *Gli invasati* di Jack Finney. E, grazie a Dio, dopo un certo punto la storia diventa inarrestabile, misteriosa, impervia a ogni analisi. Non troverete nessuna tesi di laurea in inglese intitolata *Gli elementi della storia del «Moby Dick» di Melville*. E se la trovate, mandatemela. La mangerò. Con tanto di salsa.

Va bene. E comunque non credo che Finney sarebbe contrario all'idea che i valori della storia sono determinati dalla mente dalla quale scaturiscono, e che la mente di ogni scrittore è un prodotto del mondo esterno e del suo carattere. L'esistenza stessa di tale filtro ha creato le basi per l'esistenza di tutti questi laureati in inglese, ma non voglio pensate che io invidi le loro lauree (Dio sa che come insegnante di inglese ho sparso tante di quelle *stronzate* da fertilizzare buona parte del Texas orientale) ma gran parte delle persone che siedono alla lunghissima, scricchiolante tavola degli Studi d'Inglese Post Laurea tagliano un sacco di bistecche invisibili... per non parlare

⁶⁴ Casa editrice specializzata in letteratura erotica. (N.d.T.)

dei nuovi vestiti dell'Imperatore, portati avanti e indietro in una delle più grandi vendite accademiche all'ingrosso di tutti i tempi.

Tuttavia, abbiamo un romanzo di Jack Finney, e possiamo dirne certe cose proprio perché è un romanzo di Jack Finney. Primo, diremo che si svolge nella più assoluta realtà, una realtà prosaica che è quasi trantran, almeno all'inizio. Quando incontriamo per la prima volta l'eroe del libro (e qui credo che Finney obietterebbe se usassi la più formale dizione *protagonista*... quindi non lo farò), il dottor Miles Bennell, sta congedando il suo ultimo paziente del giorno; un caso di pollice distorto. Entra Becky Driscoll (e se questo non è un perfetto nome americano!) con la prima nota fuori registro: sua cugina Wilma si è improvvisamente messa in testa che suo zio Ira non sia più suo zio. Ma questa nota è flebile e appena udibile, sotto il tappeto della melodia della vita di una cittadina che Finney suona così bene nei capitoli iniziali del libro... E l'immagine dell'archetipo della cittadina che Finney dà in questo romanzo può essere considerata la migliore di tutti gli anni Cinquanta.

La nota principale che Finney suona di continuo in questi primi capitoli è così piacevolmente inoffensiva che sembrerebbe insipida in mani meno sicure: sembrerebbe carina. Finney, ritorna su quella parola; ci dice che le cose a Santa Mira non sono grandi, sfrenate o pazze, non sono terribili, o noiose. Le cose a Santa Mira sono carine. Qui nessuno patisce per quella vecchia maledizione cinese: «Che tu possa vivere in tempi interessanti».

«Rividi per la prima volta la sua faccia. Vidi che era la stessa faccia carina ...» Questo a pagina nove. Poche pagine dopo: «Era carino fuori, temperatura intorno ai 65 gradi Fahrenheit, e c'era una bella luce;... ancora molto sole».

Anche la cugina Wilma è carina, pur se molto semplice. Miles pensa che sarebbe stata una buona moglie e una buona madre, ma non si è mai sposata. «A volte le cose vanno così», filosofeggia Miles, inconsapevole di ogni banalità. Ci dice che non avrebbe mai pensato che quel tipo di donna avesse dei problemi mentali. «Ma comunque, non si sa mai».

Questa roba non dovrebbe funzionare, e invece sì, ci si accorge che Miles è in qualche modo entrato nella prima persona e sta parlando a noi, proprio come sembra che Tom Sawyer stia parlando a noi nel romanzo di Twain... E, per come ce la presenta Finney, Santa Mira è esattamente il tipo di città in cui ci si aspetterebbe di vedere Tom imbiancare una staccionata (non ci sarebbe però un Huck, a dormire nella botte, non a Santa Mira).

Gli invasati è l'unico libro di Finney che possa essere definito un romanzo dell'orrore, ma Santa Mira (una perfetta ambientazione «carina» alla Finney) è il posto ideale per un romanzo come questo. Forse Finney doveva scrivere un solo romanzo dell'orrore, certamente questo fu abbastanza per plasmare il modello di ciò che oggi chiamiamo «il moderno romanzo dell'orrore». E se esiste una cosa simile, non può esservi dubbio che Finney dette una mano a inventarla. Prima ho usato la parola «nota fuori registro» ed è questo il metodo che Finney adotta nel romanzo, credo; una nota fuori registro, poi due, poi un grappolo, poi una serie. Alla fine la confusa, discordante musica dell'orrore copre del tutto la melodia. Ma Finney capisce

che non esiste orrore senza bellezza; nessuna discordanza senza un precedente senso di melodia; nessun cattivo senza il buono.

Non ci sono le Pianure di Leng, qui; né rovine ciclopiche sotto terra, nessun orribile mostro nei tunnel della metropolitana di New York. Nello stesso tempo in cui Jack Finney stava scrivendo *Gli invasati*, Richard Matheson scriveva il suo ormai classico racconto *Nato d'uomo e di donna*; il racconto comincia così: «Oggi mamma m'ha chiamato schifo. Sei uno schifo, ha detto». Insieme, i due spezzarono il muro della fantasy alla Lovecraft che si era imposta tra gli scrittori americani di horror per almeno due decenni. Il racconto di Matheson fu pubblicato molto prima che *Weird Tales* fallisse; il romanzo di Finney fu pubblicato dalla Dell un anno dopo. Anche se Matheson aveva pubblicato due racconti giovanili su *Weird Tales*, nessuno dei due scrittori è associato con questa icona delle riviste americane di fantasy e horror; rappresentano invece la nascita di una razza quasi interamente nuova di scrittori fantastici americani, così come, negli anni 1977-1980, l'emergere in Inghilterra di Rairisey Campbell e Robert Aickman rappresentò un altro significativo cambio della guardia.⁶⁵

Ho detto che il racconto *Il terzo livello* di Finney ispirò la serie *Ai confini della realtà* di Rod Serling; ed esattamente allo stesso modo, la cittadina di Santa Mira dipinta da Finney ha ispirato e fatto da modello alla città di Milburn, nello Stato di New York, inventata da Peter Straub; o alla Cornwall Coombe di Thomas Tryon; e alla mia cittadina di Salem, nel Maine. Anche in *L'esorcista* di Blatty si può vedere l'influenza di Finney, quando cose orribili diventano ancor più orribili se ambientate a Georgetown, un quartiere calmo, graziosamente ricco... E carino.

Finney si concentra nel creare un collegamento tra la prosaica realtà della sua semplice, piccola cittadina e la sfrenata fantasy dei baccelli che seguiranno. Opera una cucitura così abile che quando si passa dal mondo reale al mondo di fantasia più spinta, ci accorgiamo appena del cambiamento. È una grande impresa, e come il prestigiatore che fa arrampicare le carte sulle due dita in un'apparente sfida alla gravità, sembra così facile da farci pensare che potrebbe farlo chiunque. Vediamo il trucco, ma non le lunghe ore di pratica necessarie a creare l'effetto.

Abbiamo brevemente parlato di paranoia in *Nastro rosso a New York*; in *Gli invasati* la paranoia diventa vera, perfetta e completa. Se siamo tutti dei potenziali paranoici (tutti ci guardiamo intorno quando a una festa scoppia una risata, per assicurarci che ci siamo tirati su la cerniera, e che non è di *noi* che stanno ridendo) direi che Finney usa questa incipiente paranoia per manipolare deliberatamente le nostre emozioni in favore di Becky, Miles e degli amici di Miles, i Belicec.

Per esempio, Wilma non può dare nessuna prova che suo zio Ira non sia più suo zio Ira, ma ci colpisce con la sua forte convinzione e con una profonda, fluttuante ansietà insistente come un'emicrania. Ecco un tipo di sogno paranoico, senza alcuna

⁶⁵ Proprio quando Finney e Matheson iniziarono a impartire il loro trattamento choc all'immaginazione americana, Ray Bradbury iniziò a farsi notare tra gli scrittori di fantasy e durante gli anni Cinquanta e Sessanta il nome di Bradbury andò a identificarsi nella mente del pubblico con il genere stesso. Ma a mio parere, Bradbury è solo nel suo mondo, e il suo notevole, iconoclastico stile non è mai stato imitato. Quando Dio fece Ray Bradbury, poi gettò via lo stampo.

cucitura e perfetto come un brano tratto da un romanzo di Paul Bowles o da un racconto del mistero di Joyce Carol Oates:

Wilma sedette fissandomi, con occhi intensi. «Ho aspettato fino a oggi», mormorò, «che si tagliasse i capelli, e finalmente l'ha fatto». Si chinò verso di me, con i suoi occhi grandi, la sua voce un soffio sibilante. «C'è una piccola cicatrice sulla nuca di Ira; una volta gli venne una pustola lì, e suo padre gliela incise. Quando ha i capelli più lunghi», sospirò, «non si può vedere la cicatrice. Ma quando ha la nuca ben rasata, sì. E oggi (aspettavo questo momento!), oggi si è tagliato i capelli.»

Scattai in avanti, eccitato. «E la cicatrice non c'è più, volete dire?»

«No!» disse lei indignata, con gli occhi lampeggianti. «C'è la cicatrice, proprio come quella di zio Ira!»

È così che Finney ci informa che stiamo addentrandoci in un mondo di estrema soggettività... e di estrema paranoia. Naturalmente *noi* crediamo subito a Wilma, anche se non abbiamo nessuna vera prova; se non altro, sappiamo dal titolo del libro che «gli invasati» esistono da qualche parte.

Mettendoci fin dall'inizio dalla parte di Wilma, Finney ci ha fatti diventare tanti Giovanni Battista, urlanti nel deserto.

È facile capire perché al libro si appigliarono avidamente coloro che pensavano, nei primi anni Cinquanta, che esistesse una cospirazione comunista, o forse una cospirazione fascista che operava in nome dell'anticomunismo.

Perché, in qualsiasi modo lo si giri, questo libro parla di cospirazioni con forti tinte paranoiche... In altre parole, esattamente il tipo di storia che poteva essere definita un'allegoria politica dai pazzi politicizzati di ogni fazione.

Prima ho detto che la perfetta paranoia richiede la perfetta consapevolezza. Si potrebbe aggiungere che la paranoia può essere l'ultima difesa della mente troppo affaticata. Molta letteratura di questo secolo, fonti diverse come Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre, Edward Albee, Thomas Hardy, persino Francis Scott Fitzgerald, hanno detto che viviamo in un mondo esistenzialista, in un manicomio folle, senza futuro, in cui le cose accadono e basta. Nella sala d'attesa dell'ostetrico satanista di Rosemary Woodhouse c'è la copertina di *Time* con il titolo «Dio è morto?» In un mondo come questo è perfettamente credibile che un malato di mente stia appostato al piano più alto di un edificio in disuso, a mangiare pollo fritto in attesa di usare il suo fucile comprato per corrispondenza per far saltare le cervella di un presidente degli Stati Uniti; è perfettamente possibile che un altro malato di mente riesca a trovarsi, pochi anni dopo, in una cucina di un albergo in attesa di fare esattamente la stessa cosa al fratello minore del defunto presidente; è perfettamente comprensibile che dei graziosi ragazzi americani dello Iowa e della California e del Delaware abbiano passato il tempo in Vietnam a collezionare orecchie, molte delle quali piccolissime; che il mondo debba ricominciare ad andare verso una guerra apocalittica a causa delle predicazioni di un musulmano ottantenne, un sant'uomo che probabilmente a mezzogiorno non ricorda più cosa ha mangiato a colazione.

Tutte queste cose sono mentalmente accettabili se accettiamo l'idea che Dio si sia preso una lunga vacanza, o sia davvero morto. Sono accettabili su un piano puramente teorico, ma le nostre emozioni, il nostro spirito, e più di ogni altra cosa la nostra passione per l'ordine, questi potenti elementi della psiche umana, si ribellano. Se diciamo che non esisteva una ragione per le morti di sei milioni di ebrei nei campi di concentramento durante la Seconda guerra mondiale, o per bastonare a morte i poeti, violentare le vecchie signore, far diventare sapone i bambini, se diciamo che tutto questo è successo e che nessuno ne era responsabile, scusate, le cose ci sono scappate un attimo di mano, ha-ha, allora la mente comincia a vacillare.

Lo vidi accadere negli anni Sessanta, all'apice del fenomeno generazionale che iniziò con l'intervento in Vietnam e andò avanti inglobando tutto, dalle assemblee nei campus al limite di diciotto anni per poter votare, alla responsabilità delle grandi industrie per l'inquinamento dell'ambiente.

In quei giorni ero all'Università del Maine e sebbene fossi entrato al college con idee politiche troppo vicine alla destra per diventare davvero radicale, nel 1968 avevo cambiato idea per sempre su molti problemi fondamentali. L'eroe di un tardo romanzo di Finney, *Indietro nel tempo*, lo dice meglio di me:

Ero... una persona normale che, molto dopo essere diventata adulta, aveva conservato l'infantile convinzione che le persone che controllano le nostre vite siano in un certo modo meglio informate, siano più sagge del resto di noi; che, in due parole, siano più intelligenti. Solo con il Vietnam mi accorsi che alcune delle più importanti decisioni di tutti i tempi venivano prese da uomini che non ne sapevano più del resto di noi.

Per me fu una scoperta sconvolgente, e cominciò a svelarsi, forse, quel giorno al cinema di Stratford quando il direttore, che sembrava fosse stato appena fatto segno di un agguato, annunciò a me e ai miei coetanei che i russi avevano messo in orbita un satellite.

Ma nonostante tutto questo, trovai impossibile abbracciare la montante, fungina paranoia degli ultimi quattro anni del sesto decennio. Nel 1968, durante il mio terzo anno, tre Pantere Nere di Boston vennero al campus per il ciclo della Serie delle Letture Pubbliche), e parlarono di come l'establishment finanziario americano, agli ordini di Rockefeller e della At&T, fosse responsabile della creazione dello Stato neofascista di America, incoraggiasse la guerra in Vietnam perché era utile agli affari, e contribuisse a creare un'atmosfera ancora più virulenta fatta di razzismo, statalismo e sessismo. Johnson era il loro pupazzo; erano pupazzi anche Humphrey e Nixon; era il classico caso di «ecco il nuovo capo, proprio uguale all'altro», come avrebbero detto gli Who un anno o due più tardi; l'unica soluzione era scendere in piazza. Terminarono con lo slogan delle Pantere: «Tutto il potere proviene dalle canne di una pistola», e ci ordinarono di ricordare Fred Hampton.

Ora, non credevo a quei tempi e non credo adesso che le mani di Rockefeller fossero perfettamente pulite, in quel periodo, idem per l'At&T; credevo e credo ancora oggi che compagnie come la Sikorsky e la Douglas Aircraft e la Dow

Chemical e persino la Bank of America fossero più o meno d'accordo che la guerra portava buoni affari (ma senza mai chiamare nostro figlio, finché si può maneggiare il richiamo alla leva per aiutare le persone giuste; se possibile, per favore, mandate in guerra gli ispanici e i negri e i poveracci degli Appalachi, ma non i nostri ragazzi, oh no, mai i *nostri* ragazzi!); credevo e credo che la morte di Fred Hampton fu un caso di omicidio da parte della polizia, per lo meno. Ma queste Pantere Nere vagheggiavano un'enorme cospirazione che era ridicola... eppure il pubblico non stava ridendo. In quel periodo, il pubblico faceva domande serie e preoccupate su come stava andando la cospirazione, chi ne era a capo, come si passavano gli ordini e così via.

Alla fine mi alzai e dissi qualcosa come: «State davvero dicendo che in questo Paese esiste un Consiglio per la Cospirazione Fascista? Che i cospiratori (i presidenti della Gm e della Esso, più David e Nelson Rockefeller) stanno incontrandosi, magari proprio in questo momento, in una sala sotterranea sotto le Pianure Salate di Bonnevill, e il loro ordine del giorno contiene argomenti come il numero dei negri da poter richiamare e la durata della guerra in Vietnam?» Stavo per aggiungere che forse questi dirigenti arrivavano alla loro fortezza sotterranea in disco volante, spiegando così l'aumento vertiginoso degli avvistamenti di Ufo dall'inizio della guerra, quando il pubblico cominciò a urlarmi contro, a dirmi di stare seduto, e zitto. Cosa che feci subito, rosso come un peperone, sapendo finalmente come debbano sentirsi quegli eccentrici che la domenica pomeriggio montano in piedi su una cassetta a Hyde Park. Non fu una sensazione molto piacevole.

La Pantera che aveva parlato non rispose alla mia domanda (che, a dire la verità, non era una domanda); disse solo, con voce sommessa: «Sei *sorpreso*, vero?» Scoppiò un applauso e una grande risata si alzò dal pubblico.

Ero sorpreso davvero, ed era una brutta sorpresa, sentirli. Ma ero ormai convinto che per le persone della mia generazione, sparati negli anni Sessanta con i capelli sventolanti, gli occhi sbarrati in un misto di delizia e terrore, passati da *Louie Louie* dei Kingsmen agli assordanti suoni dei Jefferson Airplane, che per noi, insomma, fosse impossibile immaginare un qualcosa che qualcuno, persino Nelson Rockefeller, non controllasse segretamente.

In questo libro ho spesso detto che la storia dell'orrore è in molti sensi un'esperienza ottimistica; che rappresenta spesso un modo in cui una mente forte si comporta verso problemi terribili che potrebbero non essere per niente soprannaturali, anzi, perfettamente reali. La paranoia può essere l'ultimo e più saldo bastione di un'opinione così ottimistica; è la mente che urla: «Sta accadendo *qualcosa* di razionale e comprensibile! Queste cose non *accadono* nella realtà!»

Vedevamo un'ombra e dicevamo che c'era un uomo sulla collina, a Dallas; dicevamo che James Earl Ray era sul libro paga di certi grossi trust del Sud, o forse della Cia; ignoravamo che in America gli affari si fanno in complessi circoli di potere, spesso in opposizione tra di loro, e dicevamo che il nostro intervento in Vietnam, tanto stupido quanto intrapreso in buona fede, era una cospirazione guidata dagli ambienti militar-industriali; o, come dice una serie di poster mal stampati e scritti peggio apparsi a New York, che l'ayatollah Khomeini è un pupazzo nelle mani

di (sì, avete indovinato) David Rockefeller. Nella nostra infinita fantasia sostenevamo che il capitano Mantell non era morto per asfissia nel 1947, mentre inseguiva quello strano riflesso del pianeta Venere che si vede a volte alla luce del giorno, e che i piloti esperti chiamano paraelio; ma che era stato distrutto da un raggio della morte sparato dall'astronave aliena che stava avvicinandosi.

Sarebbe sbagliato lasciarvi l'impressione che vi sto invitando a fare una bella risata di tutte queste cose. Questi non sono pensieri di pazzi, ma convinzioni di uomini e donne sani che cercavano disperatamente non dico di preservare lo status quo, ma almeno di trovarlo. E quando Wilma, la cugina di Betty Driscoll, dice che suo zio Ira non è suo zio Ira, le crediamo subito d'istinto. Se non le crediamo, diventa una zitella che perde placidamente il senno in una piccola città della California. L'idea non ci piace; in un mondo sano le signore di mezza età non perdono la testa. Non accade. In ciò si intravede uno spiffero di caos che è in un certo senso più terrificante del credere che possa aver ragione su zio Ira. Le crediamo perché il crederle afferma la sanità mentale della signora. Le crediamo perché... perché... *perché sta accadendo qualcosa!* Tutte quelle fantasie paranoiche non sono fantasie. Abbiamo ragione noi e Wilma; è il mondo a essere sbagliato. Già questa è una gran brutta idea, ma proprio come ci abituiamo all'insetto di trenta metri di Bill Nolan dopo che l'abbiamo visto, potremmo abituarci a un mondo impazzito se solo sapessimo da dove cominciare. Bob Dylan parla all'esistenzialista dentro di noi quando dice che «Qualcosa sta accadendo / Ma non sai cos'è / Vero Mr. Jones?» Finney ci prende con forza per un braccio e ci dice esattamente cosa sta succedendo: sono quei maledetti bozzoli venuti dallo spazio! Loro sono responsabili!

È divertente seguire i fili classici di paranoia che Finney intreccia nel suo romanzo. Mentre Miles e Becky sono al cinema, l'amico scrittore di Miles, Jack Belicec, gli chiede di dare un'occhiata a quello che ha trovato nel seminterrato. È il corpo di un uomo nudo su un tavolo da biliardo, un corpo che a Miles, Becky, Jack e Theodora, la moglie di Jack, appare senza forma, non ancora plasmato. Ovviamente è uscito dai baccelli, e sta prendendo la forma di Jack. Dopo poco abbiamo la prova concreta che c'è qualcosa di sbagliato:

Becky gemette quando vedemmo le impronte digitali, e penso che tutti avemmo la nausea. Perché una cosa è disquisire su un corpo che non è mai stato vivo, su un niente. Ma è molto diverso, e va a toccare certi istinti primitivi dentro la nostra mente, vedere la prova di quel pensiero. Non c'erano impronte; c'erano cinque lisci, nerissimi cerchi neri.

I quattro, ora a conoscenza della cospirazione dei baccelli, decidono di non chiamare subito la polizia, ma di osservare lo sviluppo di queste creature. Miles porta Becky a casa e va a casa anche lui, lasciando i Belicec a fare la guardia alla cosa stesa sul tavolo da biliardo. Ma nel bel mezzo della notte lei perde la testa e i due vanno a casa di Miles. Miles chiama un amico psichiatra, Mannie Kaufmari (uno strizzacervelli? sospettiamo subito di lui; noti c'è bisogno di uno «strizza», viene

voglia di urlare a Miles, chiama l'esercito!), e gli chiede di stare con i Belicec mentre lui va a prendere Becky... che prima ha confessato che suo padre non è più suo padre.

Sul ripiano inferiore di un armadio nel seminterrato dei Driscoll, Miles trova un essere che sta diventando una pseudo-Becky. Finney descrive brillantemente questo copiare, questo nascere. Lo paragona alle accurate decorazioni sulle medaglie; a una fotografia che si sviluppa; e poi a quelle bizzarre bambole sudamericane, così simili agli esseri umani. Ma nel nostro attuale nervosismo, ci impressiona il modo in cui la cosa è andata a nascondersi, dietro una porta chiusa in un polveroso seminterrato, aspettando il suo momento.

Becky è stata drogata da suo «padre», e in una scena carica di semplice romanticismo, Miles la porta via di nascosto da casa e la tiene tra le braccia mentre cammina nelle strade di Santa Mira ancora addormentate ci si immagina la stia sottoveste trasparente quasi brillare nella luce della luna.

E come va a finire? Quando arriva Mannie Kaufman, si dirige subito verso il seminterrato della casa dei Beficec, per ispezionare:

Sul tavolo non c'era nessun corpo. Sotto la luce brillante della stanza c'era solo il panno verde, e sul panno, eccetto che vicino alle buche e ai lati, una specie di peluria grigia che poteva esser caduta, o essersi accumulata sulle travi del soffitto.

Per un istante, Jack fissò il tavolo a bocca aperta. Poi si girò verso Mannie, implorando che lo credesse. e disse: «Era lì sul tavolo! Mannie, c'era!»

Mannie sorrise, annuendo subito. «Ti credo, Jack...»

Ma sappiamo che è quello che dicono tutti questi strizzacervelli... poco prima di chiamare gli uomini in camice bianco. *Noi* sappiamo che la peluria non è venuta dalle travi; quella dannata cosa è andata a seminare. Ma non lo sa nessun altro, e Jack si riduce alla preghiera finale del paranoico inerme: «Mi deve credere, dottore!»

La spiegazione razionale di Mannie Kaufman per il numero crescente di persone che a Santa Mira credono che le loro persone care non siano più le loro persone care, è che gli abitanti della cittadina sono vittime di un attacco d'isteria di massa, la stessa cosa che potrebbe aver provocato le cacce alle streghe a Salem, i suicidi di massa in Guyana, persino la follia imperante nel Medioevo. Ma al di là di questo approccio razionale, sta in agguato l'esistenzialismo. Queste cose succedono, sembra dire, perché succedono. Prima o poi tutto si aggiusta.

Questo vale anche per le persone. Miss Secley, che credeva che suo marito non fosse suo marito, va da Miles a dirgli che ora va tutto bene. Stessa cosa per le ragazze così impaurite dal loro professore di inglese. Idem la cugina Wilma, che chiama Miles per dirgli quanto è imbarazzata per aver causato tutta questa confusione; *certo* che zio Ira è zio Ira. E in ognuno di questi casi, salta fuori qualcosa, un nome: ad aiutarli c'era Mannie Kaufman. C'è qualcosa di sbagliato, ma sappiamo tutti cos'è, grazie, Mr. Jones. Abbiamo già notato come continua a saltar fuori il nome di Kaufman. Non siamo mica scemi! è ormai ovvio che Mannie Kaufman gioca nell'altra squadra.

Un'altra cosa. Dopo le insistenze di Jack Belicec, Miles si decide alla fine a telefonare a un suo amico che lavora al Pentagono per raccontargli tutta la storia. Miles ci dice della sua telefonata a Washington:

Non è facile spiegare al telefono una storia lunga e complicata... E la linea era disturbata. All'inizio sentivo Ben e lui sentiva me come se fossimo vicini di casa. Ma quando presi a dirgli quello che stava succedendo qui, la linea cominciò a essere disturbata. Ben doveva chiedermi sempre di ripetere, e dovevo quasi urlare per farmi capire. Non si può parlare con chiarezza, non si può neanche pensare, quando si è costretti a ripetere ogni frase, lo dissi al centralinista e chiesi se poteva migliorare la situazione... Avevo appena riattaccato a parlare che un suono ronzante cominciò a provenire dalla cornetta, e dovetti parlare anche sopra quello...

«Loro», naturalmente, controllano le comunicazioni che entrano ed escono da Santa Mira («Stiamo controllando la trasmissione», diceva quella voce terrificante che annunciava *The Outer Limits* ogni settimana; «Noi controlliamo le orizzontali... controlliamo le verticali... possiamo spostare l'immagine, farla ondeggiare... possiamo cambiare il fuoco...»). Una frase come questa toccherà un tasto anche nell'animo di ogni membro pacifista, o attivista convinto che casa sua fosse piena di microfoni o che quel tipo con la Nikon ai margini della dimostrazione stesse facendo la foto proprio a lui per inserirla in qualche dossier. *Loro sono dappertutto; ci stanno guardando, ci stanno ascoltando.* Non c'è da stupirsi se Siegel pensava che il romanzo di Finney fosse del tipo c'è-un-Rosso-sotto-il-mio-letto, o che altri pensassero trattasse della strisciante minaccia fascista. Mentre scendiamo sempre più nel vortice di questo incubo potrebbe anche diventare possibile che ci fossero quelli usciti dai bozzoli sulla collina a Dallas, o sempre loro a bersi il Kool-Aid avvelenato dopo averlo versato in bocca ai loro bambini urlanti. Sarebbe un sollievo crederlo.

La conversazione di Miles con il suo amico dell'esercito è la più chiara descrizione, tra quelle presenti nel romanzo, della mente paranoica in azione. Anche se sai tutta la storia, non puoi dirla alle autorità... Ed è difficile pensare con un ronzio negli orecchi! Legato a questo è il forte senso di xenofobia dei principali personaggi di Finney. I baccelli sono davvero «una minaccia per il nostro modo di vita», come era solito dire Joe McCarthy. «Dovranno dichiarare la legge marziale», dice Jack a Miles, «uno stato d'assedio, o qualcosa... qualsiasi cosa! E poi fare quello che va fatto. Estirpare tutto questo, distruggere, triturare, uccidere».

Più tardi, durante la loro breve assenza da Santa Mira, Miles e Jack scoprono due esseri nel bagagliaio della macchina. Ecco come descrive la scena Miles:

Ed eccoli lì, sotto le onde intermittenti di luce rossa: due baccelli enormi già aperti in tre punti; li afferrai con tutte e due le mani e li gettai a terra nella polvere. Erano leggeri come i palloncini dei bambini, rigidi e secchi nelle mie mani. Al contatto persi completamente la testa, e li calpestai con forza, distruggendoli sotto i piedi senza neanche rendermi conto che stavo emettendo

una specie di rauco, insensato gemito: «Unhh! Unhh! Unhh!» di terrore e disgusto animale.

Nessun vecchietto simpatico con i cartelli FERMATEVI E SIATE AMICI, qui; abbiamo Miles e Jack, quasi impazziti, che calpestano furiosamente questi strani e insensati invasori venuti dallo spazio. Non esiste alcuna discussione (come nel film *La «cosa» da un altro mondo*) su quello che si potrebbe imparare da questi esseri per il bene della scienza. Nessuna bandiera bianca, nessun colloquio; gli alieni di Finney sono strani e orribili come quelle sanguisughe gonfie che a volte si attaccano alla pelle dopo aver fatto il bagno negli stagni. Nessun ragionamento, nessun tentativo di usare l'intelligenza; solo la cieca e primitiva reazione di Miles all'estraneo, all'alieno.

Il libro che ricorda di più il romanzo di Finney è *Il terrore della sesta luna*; come il romanzo di Finney, è nominalmente fantascienza ma in realtà è horror. Racconta l'invasione della Terra da parte degli abitanti di Titano, la più grande delle lune di Saturno. Gli invasori vengono per fare affari. Le creature di Heinlein non sono baccelli; sono come le sanguisughe. Sono creature a forma di proiettile che stanno sul collo dei loro ospiti come noi potremmo stare a cavallo. In molte cose i due libri sono straordinariamente simili. La voce narrante del romanzo di Heinlein incomincia con il chiedersi se «loro» sono davvero intelligenti. Smette di chiederselo dopo aver eliminato la minaccia. Il narratore è uno di quelli che stanno costruendo e armando le navi spaziali dirette a Titano ora che l'albero è stato abbattuto, bisogna bruciare le radici. «Morte e distruzione!» esulta il narratore, e sono le ultime parole del libro.

Ma qual è esattamente la minaccia posta dai baccelli nel romanzo di Finney? Sembra che l'estinzione dell'intera razza umana sia secondaria dato che quelli che escono dai baccelli non sono interessati a fare ciò che una mia vecchia conoscenza chiama «fare lo scherzetto». Per Jack Finney il vero orrore sembra essere la loro minaccia a tutto quel «carino»; ed ecco che tocca a noi. Mentre si reca in ufficio, non molto dopo che l'invasione dei baccelli è iniziata, Miles descrive ciò che vede in questo modo:

La vista di Throckmorton Street mi depresse. Nel sole del mattino mi sembrò sporca e trascurata; un cestino dei rifiuti traboccante e non vuotato il giorno prima, la lampada rotta di un lampione, qualche porta chiusa, un negozio vuoto. Le finestre erano state imbiancate con il sapone, e un cartello su cui era stato goffamente scritto AFFITTASI era appoggiato ai vetri. Non diceva a chi rivolgersi però, e avevo la sensazione che non importasse a nessuno se il negozio fosse affittato di nuovo o no. Una bottiglia di vino rotta era stata lasciata all'entrata del mio palazzo, e la targa con i nomi posta sulla pietra grigia del palazzo era macchiata e opaca.

Dal punto di vista estremamente individualistico di Jack Finney, la cosa peggiore del suo *Gli invasati* è che fanno diventare la piccola, ridente cittadina di Santa Mira qualcosa di simile a una stazione della metropolitana sulla Quarantaduesima Strada a New York. Finney dice che gli uomini possiedono un impulso naturale a creare

l'ordine dal caos (e questo va d'accordo con i temi paranoici del libro). Gli uomini vogliono migliorare l'universo. Forse queste sono idee vecchie, ma Finney è un tradizionalista, come dice Richard Gid Powers nella sua prefazione all'edizione Gregg Press del romanzo. Per come la vede Finney, la cosa più terrificante degli uomini usciti dai bacelli è che il caos non li turba per niente e non hanno il benché minimo senso estetico: non è un'invasione di rose venute dallo spazio ma piuttosto un'infestazione di gramigna. Quelli dei bacelli taglieranno l'erba del giardino per un po' e poi smetteranno. Non gli dà noia l'erbaccia. Non andranno in colorificio per rimettere a posto la piccola dependance nella migliore tradizione del fai-da-te. Un commesso viaggiatore che entra in città si lamenta delle condizioni delle strade. Se non sono rifatte subito, dice, Santa Mira verrà tagliata fuori dal mondo. Ma credete che quelli dei bacelli perderanno il sonno per una cosa come questa? Ecco cosa dice, nella sua introduzione, Richard Gid Powers sulle opinioni di Finney:

Con l'aiuto dei suoi libri più recenti, è facile accorgersi dell'errore dei critici quando trattarono il libro e il film... come semplici prodotti dell'isteria anticomunista degli anni Cinquanta di McCarthy, un ignorante sfogo contro «modi di vivere alieni»... che minacciavano lo stile di vita americano. Miles Bennell è il precursore di tutti gli altri eroi tradizionalisti dei libri più tardi di Jack Finney, ma in *Gli invasati*, la città di Miles, Santa Mira, California, è ancora l'intatta, mitica comunità, *Getneinschaft*, per localizzare la quale gli eroi che seguirono dovettero viaggiare nel tempo. Quando Miles comincia a sospettare che i suoi vicini non siano più dei veri esseri umani e non siano più capaci di sinceri sentimenti umani, vuol dire che sta incontrando l'inizio dell'insidiosa modernizzazione e deumanizzazione, che è ormai un dato di fatto per gli eroi dei suoi romanzi seguenti.

La vittoria di Miles Bennell sui bacelli è perfettamente concorde con le avventure dei personaggi che Finney dipingerà dopo: la sua resistenza alla spersonalizzazione è così fiera che i bacelli alla fine abbandonano i loro progetti per la colonizzazione della Terra e si dirigono su un altro pianeta dove la fermezza degli abitanti sulla propria integrità non sia così forte.

Più avanti, Powers dice dell'archetipo dell'eroe di Finney, e in particolare degli scopi di questo romanzo:

Gli eroi di Finney, e Miles Bennell in particolare, sono tutti individualisti rivolti verso la loro interiorità in un mondo che sempre più è rivolto all'esterno. Le loro avventure potrebbero essere usate nei libri di testo per spiegare la teoria di Tocqueville sulla condizione del libero individuo in una democrazia di massa... *Gli invasati* è una cruda versione, diretta a un pubblico di massa, della disperazione nata dalla disumanizzazione culturale che ispira *La terra desolata* di T.S. Eliot e *L'urlo e il furore* di Faulkner. Finney usa abilmente la classica situazione fantascientifica dell'invasione dello spazio per simboleggiare l'annichilimento della libera personalità nella società contemporanea... riuscì a

creare la più memorabile immagine culturale pop da quello che Jean Sheperd descriveva nelle sue trasmissioni radiofoniche a notte fonda come «cavolate raccapriccianti»: interi campi di baccelli che danno origine a zombi identici, senza spirito, senza emozioni. E sembrano proprio uguali a noi!

E alla fine, quando esaminiamo *Gli invasati* alla luce della mano di Tarocchi che abbiamo giocato, troviamo quasi tutte quelle dannate carte nel romanzo di Finney. C'è il Vampiro, perché sicuramente tutte le persone attaccate e prosciugate della loro vita dai baccelli sono diventate una versione moderna, culturale dei non-morti, come dice Richard Gid Powers; c'è l'Uomo Lupo, perché queste persone certo non sono vere persone, e hanno subito una terribile trasformazione; i baccelli venuti dallo spazio, un'invasione totalmente aliena di creature che non hanno bisogno di navi spaziali e possono certamente figurare anche sotto la definizione di Cosa Senza Nome... E si potrebbe anche dire (se proprio vogliamo stiracchiare un'idea, e perché no?) che i cittadini di Santa Mira non sono che Fantasmi di ciò che erano prima.

Niente male per un romanzo che è «solo una storia».

6

Il popolo dell'autunno sfugge a ogni tentativo di farne una analisi semplice e precisa... E per adesso, almeno, è sfuggito anche agli autori di cinema, nonostante offrisse molte possibilità e scenari, inclusi quelli dello stesso Bradbury. Questo romanzo, pubblicato per la prima volta nel 1962 e prontamente stroncato sia dai critici di fantascienza sia da quelli di fantasy,⁶⁶ è stato ristampato già dodici volte. E nonostante questo, non è il più riuscito o il più noto dei romanzi di Bradbury; *Cronache marziane*, *Fahrenheit 451*, *La città delle mille lune* hanno probabilmente venduto di più e sono certamente più noti al pubblico dei lettori. Ma io credo che *Il popolo dell'autunno*, un racconto oscuramente poetico ambientato nella semi-reale, semi-mitica comunità di Green Town, nell'Illinois, sia forse l'opera migliore di Bradbury, un oscuro discendente della tradizione che ci ha regalato storie su Paul Bunyan e il suo bue blu, Babe, Pecos Bill e Davy Crockett. Non è un libro perfetto; a volte Bradbury scade nell'ornato stile ampolloso che ha caratterizzato troppi suoi lavori degli anni Settanta. Certi passaggi sono autocelebrativi ed eccessivi fino a essere imbarazzanti. Ma rappresentano una piccola parte dell'intera opera; nel complesso Bradbury porta avanti il romanzo con fegato, bellezza e fierezza.

Ed è bene ricordare che Theodore Dreiser, l'autore di *Nostra sorella Carrie* e di *Una tragedia americana*, era, come Bradbury, a volte il peggior nemico di se stesso... più che altro perché non sapeva quando fermarsi. «Stevie, quando apri la bocca», mi

⁶⁶ Niente di nuovo. Gli scrittori di fantascienza e di fantasy si lamentano dei giudizi negativi che ricevono dai critici del *mainstream* – a volte giustamente, a volte no -, ma il fatto è che, all'interno del genere, molti critici sono intellettualmente delle frane. Le riviste specializzate hanno una lunga e ignobile tradizione di stroncature a romanzi troppo grandi per il genere da cui provenivano, *Straniero in terra straniera* di Robert Heinlein fu stroncato allo stesso modo.

disse una volta mio nonno, disperato, «ti escono tutte le budella». Non risposi, quel giorno, ma penso che se fosse vivo oggi, replicherei: «Lo faccio perché da grande voglio diventare come Theodore Dreiser», Dreiser era un grande scrittore, e Bradbury sembra la versione fantasy di Dreiser, anche se, presa riga per riga, la scrittura di Bradbury è migliore, il suo tocco più leggero. Eppure, i due hanno molte cose in comune.

Nel male, tutti e due hanno la tendenza non tanto a scrivere di un argomento, ma piuttosto a piantarlo a forza nel terreno... e una volta piantato, tendono a colpirlo finché non è cessato ogni movimento. Nel bene, sia Dreiser sia Bradbury sono naturalisti americani dotati di oscuri poteri di persuasione, e in un certo senso sembrano porsi come conclusione dell'opera di Sherwood Anderson, il campione americano del naturalismo. Tutti e due hanno scritto di americani che vivono nella loro terra natia (anche se gli americani di Dreiser si trasferiscono in città mentre quelli di Bradbury rimangono a casa), dell'innocenza che tra mille tormenti diventa esperienza (anche se i personaggi di Dreiser in genere vanno a pezzi, mentre quelli di Bradbury, pur cambiando, mantengono la loro integrità), e tutti e due parlano con voci che sono unicamente, e persino sorprendentemente, americane. Tutti e due narrano in un chiaro inglese che rimane informale mentre evitano in genere il gergo comune; quando a volte Bradbury usa lo slang, ci colpisce così tanto da sembrare quasi volgare. Le loro sono voci inconfondibilmente americane.

La differenza più facile da evidenziare, e forse la meno rilevante, è che Dreiser viene definito un realista mentre Bradbury è conosciuto come autore di fantasy. Quel che è peggio, l'editore di Bradbury in edizione tascabile insiste tediosamente a chiamarlo «Il più Grande Scrittore Vivente di Fantascienza» (facendolo così sembrare uno di quei freak che descrive spesso nei suoi libri), quando Bradbury ha sempre usato la fantascienza in modo esclusivamente nominale. Persino nelle sue storie spaziali, non è interessato alla propulsione a ioni negativi o ai convertitori relativistici. Ci sono dei razzi, dice in *Cronache marziane*. È tutto ciò che si ha bisogno di sapere ed è, perciò, tutto quello che vi dirò.

Aggiungerei a questo che se volete sapere come funzionano i razzi in ogni futuro ipotetico, cercate Larry Niven o Robert Heinlein; se volete la letteratura (le storie, per dirla con Jack Finney) su ciò che potrebbe portarci il futuro, orientatevi su Ray Bradbury o Kurt Vonnegut. Ciò che spinge i razzi è roba da riviste come *Popular Mechanics*. Gli scrittori si occupano di ciò che spinge le persone.

Detto questo, è impossibile parlare di *Il popolo dell'autunno*, che di certo non è fantascienza, senza collocare in una sorta di prospettiva l'opera di Bradbury. Fin dall'inizio, le sue cose migliori sono state di fantasy... E la migliore fantasy è costituita dai suoi racconti e romanzi dell'orrore. Come ho detto prima, il meglio del primo Bradbury è raccolto nella meravigliosa antologia *Dark Carnival*, della Arkham House. È molto difficile ottenere un'edizione originale di quest'opera, definita la *Gente di Dublino* della letteratura fantastica americana. Molte delle storie pubblicate originariamente sono state ripubblicate in un'antologia seguente, *Paese d'ottobre*. Sono inclusi certi brevi racconti ormai diventati dei classici dell'orrore alla Bradbury, come *La folla*, *The Jar*, e l'indimenticabile *Il piccolo assassino*. Altri racconti di

Bradbury pubblicati negli anni Quaranta erano così orribili che adesso l'autore li ha ripudiati (alcuni erano stati adattati e pubblicati, con il consenso di un Bradbury giovane, nei fumetti della E.C.). Uno di questi racconta di un becchino che commette delle atrocità malvagie eppure morali ai danni dei suoi «clienti»: per esempio, quando tre vecchie zitelle note per i loro chiacchiericci muoiono in un incidente stradale, il becchino taglia loro la testa e seppellisce le tre teste insieme, con la bocca di una all'orecchio dell'altra, in modo che potranno divertirsi a chiacchierare per l'eternità.

Bradbury descrive così l'influenza della sua vita sulla creazione di *Il popolo dell'autunno*.

«Il romanzo riassume un'intera vita di amore per Lon Chaney e tutti i maghi e i personaggi grotteschi che interpretò nei film degli anni Trenta. Mia madre mi portò a vedere *Nostra Signora di Parigi* nel 1923, quando avevo tre anni. Quel film mi marchiò in modo indelebile. *Il fantasma dell'Opera* lo vidi a sei anni. Stessa cosa. *La serpe di Zanzibar* lo vidi quando avevo più o meno otto anni. Un mago si trasforma in scheletro davanti agli indigeni. Incredibile! Idem per *The Unholy Three!* Chaney davvero influenzò la mia vita. Ero un fanatico del cinema ben prima del mio ottavo compleanno. Divenni un mago a tempo pieno dopo aver visto in azione Blackstone a Waukegan, la mia cittadina nel Nord dell'Illinois, a nove anni. A dodici anni, arrivarono Mr. Electrico e la sua Sedia Elettrica Viaggiante, con i Dill Brothers Sideshows e Carnival. Quello era il suo vero nome. Lo conobbi. Sedevamo sulle sponde del lago e parlavamo di grande filosofia... lui delle sue piccole certezze, io delle mie grandiose, immense idee sul futuro e sulla magia. Tenemmo per un po' una corrispondenza. Lui viveva a Cairo, nell'Illinois, ed era, diceva, un prete presbiteriano spretato. Vorrei ricordarmi il suo nome. Ma le sue lettere sono andate perdute tanto tempo fa anche se ho ancora oggi dei piccoli aggeggi con cui faceva i suoi trucchi magici. Comunque la magia e i maghi e Chaney e le biblioteche hanno riempito la mia vita. Per me le biblioteche sono i veri fulcri dell'universo. Passavo più tempo nella biblioteca della mia città che non a casa. Mi piacevano di notte, quando mi aggiravo con i miei piedi grassocci tra gli scaffali pieni di libri. Tutto questo entrò a far parte di *Il popolo dell'autunno*, che uscì come racconto in *Weird Tales*, con il titolo di *Black Ferris*, nel maggio del 1948 e continuò a crescere...»

Bradbury ha continuato a pubblicare fantasy per tutta la carriera, e anche se il *Christian Science Monitor* ha definito *Il popolo dell'autunno* «un'allegoria d'incubo», in realtà Bradbury fa uso dell'allegoria solo quando scrive fantascienza. Nella sua fantasy, si è sempre dedicato a sviluppare il tema, i personaggi, i simboli... E quell'impulso irrefrenabile che prende lo scrittore di fantasy quando schiaccia a fondo l'acceleratore, si attacca al volante, e guida la sua vecchia macchina nella nera notte dell'irrealtà.

«[*Black Ferris* diventò] una sceneggiatura nel 1958», dice Bradbury, «nella notte in cui vidi *Trittico d'amore* di Gene Kelly e fui preso dalla voglia di lavorare per lui e con lui, corsi a casa, finii una bozza di sceneggiatura di *Dark Carnival* (era il suo titolo in quei giorni) e lo inviai a casa sua. Kelly lo lesse, disse che l'avrebbe voluto

girare, andò in Europa a cercare i soldi, non li trovò, tornò scoraggiato, mi rese la mia bozza, più o meno ottanta pagine, e mi augurò buona fortuna. Abbandonai il progetto e mi dedicai per due anni a finire *Il popolo dell'autunno*. Dissi tutto ciò che avevo sempre voluto dire sul mio essere ragazzo e su come la pensavo su quella cosa così terrificante: la Vita, e sull'altro terrore: la Morte, e la loro gaiezza.

«Ma, soprattutto, feci un atto d'amore senza saperlo. Scrisi un peana a mio padre. Non me ne accorsi fino a una notte del 1965, pochi anni dopo che il romanzo fu pubblicato. Non riuscivo a dormire, mi alzai e girellai intorno alla mia biblioteca, trovai il romanzo, rilessi certe parti, scoppiiai a piangere. Papà era nel romanzo, per sempre, identificato nel personaggio del padre! Vorrei che fosse vissuto per leggerlo ed essere orgoglioso della sua audacia per difendere il suo amato figlio.

«Anche mentre scrivo queste righe, mi commuovo al ricordo dell'esplosione di gioia e agonia che provai accorgendomi che mio padre era lì, per sempre, racchiuso nella carta, nella stampa delle parole, e bello da vedersi.

«Non so che altro dire. Ho amato ogni minuto che ho dedicato alla stesura di questo libro. Tra una stesura e l'altra mi riposai per sei mesi. Non mi stanco mai. Lascio solo che il mio subconscio si sfoghi quando ne ha voglia.

«Questo libro mi piace più di tutte le altre cose che ho scritto. Lo amerò sempre, con tutti i suoi personaggi, il Babbo e Mr. Electrico, Will e Jim, le due metà di me dolorosamente stanche e comunque tentate. Li amerò fino alla fine dei miei giorni.»

Forse la prima cosa che notiamo in *Il popolo dell'autunno* è la lacerazione che Bradbury compie, e la nascita di quelle due metà di se stesso. Will Halloway, il «bravo ragazzo» (sono tutti e due buoni, ma Jim, l'amico di Will, smarrisce la retta via per un po'), è nato il 30 ottobre, un minuto prima di mezzanotte. Jim Nightshade è nato due minuti dopo... un minuto dopo la mezzanotte della vigilia di Halloween. Will è apollineo, una creatura razionale, che crede nello status quo e nella norma. Jim Nightshade, come annuncia il suo nome, è la metà dionisiaca, fatta di emozioni, una specie di nichilista, votato alla distruzione, pronto a sputare in faccia al demonio per vedere se lo sputo sfrigolerà ed esalerà vapore mentre scende dalle guance del signore delle tenebre. Quando il venditore di parafulmini arriva in città all'inizio del favoloso racconto di Bradbury («correndo proprio davanti alla tempesta») e dice ai ragazzi che il fulmine colpirà la casa di Jim, è Will a dover convincere Jim a installare il parafulmini. La prima reazione di Jim è: «Perché rovinare il divertimento?»

Il simbolismo dei momenti delle nascite è ampio, crudo ed evidente; stessa cosa per il simbolismo del venditore di parafulmini, che arriva ad annunciare tempi duri. Bradbury comunque avanza noncurante, senza alcuna paura. Gli piacciono belli grossi, i suoi archetipi, proprio come le grosse carte da gioco.

Nella storia di Bradbury un vecchio luna park, meravigliosamente chiamato Cooger and Dark's Pandemonium Shadow Show, arriva a Green Town, portando miseria e orrore sotto l'apparenza di piacere e meraviglia. Will Halloway e Jim Nightshade (e, dopo, il padre di Will, Charles) si accorgono di cosa è realmente questo luna park. Il racconto poi diventa la lotta per il possesso di un'anima, quella di Jim Nightshade. Sarebbe sbagliato definirlo un'allegoria, ma sarebbe giustissimo

chiamarlo un racconto morale di horror, come quei fumetti della E.C. che lo precedettero. In effetti, ciò che accade a Jim e Will non è molto diverso da quello che deve passare Pinocchio nel Paese dei Balocchi quando si accorge che i ragazzi che si abbandonano ai loro desideri più sfrenati (fumare sigari e giocare a biliardo) sono trasformati in asinelli. Bradbury scrive delle seduzioni carnali (non solo della carnalità sessuale, ma della carnalità nelle sue forme e manifestazioni più ampie) e i piaceri della carne corrono selvaggi come i tatuaggi sul corpo del signor Dark.

Ciò che salva il romanzo di Bradbury dall'essere solo «un'allegoria da incubo», oppure una fiaba semplicistica, è il potere della storia e dello stile. Lo stile di Bradbury, così attraente per me quando ero un adolescente, adesso mi sembra un po' troppo sdolcinato. Ma esercita sempre un potere considerevole. Ecco uno dei passaggi che mi sembrano troppo sdolcinati:

E Will? Lui è come l'ultima pesca, in alto sull'albero. Alcuni ragazzi passano e tu piangi vedendoli. Stanno bene, sembrano buoni, sono buoni. Non stanno orinando giù da un ponte, non rubano un temperamatite da un piccolo negozio; non è questo. È che guardandoli passare tu sai che non saranno così per tutta la vita; verranno colpiti, feriti, sfregiati, pestati e sempre si chiederanno perché, perché succede questo?

E uno che mi sembra buono:

I lamenti di una vita erano raggruppati [in quel fischio del treno] da altre notti verso altri anni di sonno; gli ululati dei cani dai sogni fantastici, il sonno del vento freddo come un torrente che gela il sangue attraverso i vetri della veranda in gennaio, un migliaio di sirene da pompieri che urlano, o, ancora peggio!, il poco respiro rimasto, le proteste di miliardi di persone morte o morenti che non vogliono morire, i loro gemiti, i sospiri, irrompevano sulla Terra.

Uomo, quello è il fischio di un treno! Te lo voglio dire!

In maniera molto più chiara che in altri libri discussi qui, *Il popolo dell'autunno* riflette le differenze tra la vita apollinea e quella dionisiaca. Il luna park di Bradbury, che entra in città e si accampa su un prato alle tre del mattino (l'oscura notte dell'anima di Fitzgerald, se preferite), è il simbolo di tutto ciò che è anormale, diverso, mostruoso... dionisiaco. Mi sono sempre domandato se l'attrazione per il mito del Vampiro da parte dei bambini non è dovuta in parte al semplice fatto che i vampiri dormono tutto il giorno e stanno in piedi la notte (i vampiri non perdono mai *Creature Features* a mezzanotte perché devono andare a scuola il giorno dopo). Allo stesso modo noi sappiamo che in parte questo luna park attrae Jim e Will (sicuramente anche Will sente la sua attrazione, sebbene non così intensamente come il suo amico Jim; e nemmeno il padre di Will è completamente immune dal richiamo del canto mortale della sirena), perché non ci saranno orari per andare a letto, leggi e regole, giornate spente e noiose tipiche della provincia, non ci sarà nessun «mangia i tuoi broccoli, pensa alla gente che muore di fame in Cina», non ci sarà scuola. Il luna

park è caos, è il mondo del proibito, magicamente a portata di mano, che viaggia di posto in posto e persino di tempo in tempo con il suo carico di fenomeni e le sue attrazioni seducenti.

I ragazzi (sicuramente anche Jim) rappresentano proprio l'opposto. Sono normali, non sono diversi né mostruosi. Vivono secondo le regole del mondo illuminato dal sole, Will è consenziente, Jim scalpita. L'essenza del male, suggerisce Bradbury, è il suo bisogno di compromettere e corrompere quel delicato passaggio dall'innocenza all'esperienza che tutti i bambini devono fare. Nel rigido mondo morale del romanzo di Bradbury, i fenomeni che popolano il luna park hanno assunto le forme esteriori dei loro vizi interiori. Il signor Cooger, che vive da migliaia di anni, paga per la sua vita degenerata diventando una Cosa più che vecchia, vecchia quasi al di là della nostra capacità di capire, tenuto in vita da un flusso costante di elettricità. Lo Scheletro Umano paga per la sua avarizia di sentimenti; la Donna Cannone per l'ingordigia fisica o emozionale; la Strega della Polvere per la sua intromissione pettegola nella vita degli altri. Il luna park ha fatto loro quello che il becchino fece alle tre amiche morte in quella vecchia storia di orrore di Bradbury.

Dal lato apollineo il libro ci chiede di riportare alla memoria ed esaminare i fatti e i miti della nostra fanciullezza, e in maniera specifica della fanciullezza americana di provincia. Il libro è scritto in uno stile semipoetico che si adatta perfettamente a tali argomenti, così Bradbury esamina questi problemi tipici dell'infanzia e arriva alla conclusione che solo i bambini sono equipaggiati in modo da affrontare i miti, i terrori e le varie esaltazioni dell'infanzia. Nella storia *The Playground*, che risale alla metà degli anni Cinquanta, un uomo che ritorna magicamente all'infanzia viene catapultato in un mondo di folle orrore che dopotutto non è altro che il campo di ricreazione all'angolo, con i cassoni della sabbia e lo scivolo.

In *Il popolo dell'autunno* Bradbury collega il tema dei ragazzi americani di provincia con molte delle idee sul Nuovo Gotico Americano che abbiamo già discusso in parte. Will e Jim sono essenzialmente okay, essenzialmente apollinei, vivono serenamente la loro infanzia e vedono il mondo dalla loro piccola altezza. Ma quando la loro insegnante, la signorina Foley, torna all'infanzia (la prima delle vittime del luna park a Green Town), entra in un mondo di orrore monotono e interminabile non molto diverso da quello vissuto dal protagonista di *The Playground*. I ragazzi scoprono la signorina Foley, quello che rimane di lei, sotto un albero.

...e c'era la bambina, accovacciata, le mani le coprivano il volto, piangeva come se la città fosse sparita e con essa la gente, e lei smarrita in un bosco terribile.

Alla fine sopraggiunse Jim e rimase in piedi vicino all'ombra e disse: «Chi è?»

«Non lo so.» Ma, Will si sentì le lacrime agli occhi, come se qualcosa in lui capisse.

«Non è Jenny Holdridge, vero?»

«No.»

«Jane Franklin?»

«No.» Sentiva la bocca piena di novocaina, la lingua muoversi tra le labbra intorpidite. «... no...»

La piccola piangeva sentendoli vicini, ma non alzava la testa.

«...aiuto... aiutatemi... nessuno mi aiuterà... aiuto... aiuto... questo non mi piace... qualcuno mi deve aiutare... qualcuno la deve aiutare...» si lamentava come per un morto, «... qualcuno la deve aiutare... nessuno lo farà... nessuno l'ha fatto... terribile... terribile...»

L'attrazione del luna park che ha giocato questo scherzo maligno può essere messa in relazione con Narciso ed Eleanor Varice: la signorina Foley è rimasta intrappolata nel labirinto degli specchi, intrappolata dalla sua stessa immagine. Quaranta o cinquant'anni le sono stati sottratti ed è stata spinta indietro verso la sua infanzia... cosa che credeva di volere. Non aveva considerato la possibilità della bambina senza nome in lacrime sotto l'albero.

Jim e Will evitano questa sorte, a malapena, e riescono persino a salvare la signorina Foley dalla sua prima incursione dentro il labirinto degli specchi. Si crede che non sia il labirinto ma la giostra ad averle causato questa brusca inversione di marcia nel tempo; gli specchi nel labirinto mostrano un tempo della vita che si vorrebbe rivivere, e la giostra ti riporta indietro. La giostra può aggiungere un anno in più alla tua età tutte le volte che fai un giro in avanti, oppure ringiovanirti di un anno per ogni giro all'indietro. La giostra è per Bradbury una metafora interessante e utilizzabile per tutti i passaggi della vita, e il fatto che lui la presenti in una luce maligna per dare l'impressione della tenebrosità di questo luna park, quando è invece spesso legata ai momenti più luminosi dell'infanzia, porta alla mente associazioni inquietanti. Quando vediamo il carosello innocente, con i cavalli che si impennano nella luce più tenue, possiamo pensare che se le fasi del tempo devono essere paragonate al giro di una giostra, allora vediamo che la rivoluzione di ogni anno è esattamente uguale all'ultima; questo ci rammenta come sia effimero e fuggente questo giro; e soprattutto ci ricorda che l'anello di ottone che noi tutti abbiamo cercato di afferrare spesso inutilmente, viene tenuto deliberatamente e sarcasticamente fuori della nostra portata.

Parlando in termini di Nuovo Gotico Americano, possiamo capire che il labirinto di specchi rappresenta la trappola, il luogo dove troppi esami di coscienza e introspezioni morbose persuadono la signorina Foley a oltrepassare la linea della normalità. Nel mondo di Bradbury, il mondo del Cooger and Dark's Pandemonium Shadow Show, non ci sono opzioni: una volta imprigionati nello specchio di Narciso ci troviamo sopra un pericoloso cavallino della giostra verso un passato insostenibile, oppure in avanti verso un insostenibile futuro. Shirley Jackson usa le convenzioni del Nuovo Gotico Americano per esaminare la natura dell'uomo sotto una forte pressione psicologica, forse occulta; Peter Straub le usa per esaminare gli effetti del passato maligno sul presente; Anne Rivers Siddons le usa per esaminare i codici e le pressioni sociali; Bradbury usa queste stesse convenzioni per offrirci un giudizio morale. Descrivendo il terrore e il dolore della signorina Foley nel rivivere l'infanzia

così tanto desiderata, Bradbury non cade nel romanticismo sdolcinato che avrebbe potuto distruggere la sua storia... E così affronta i giudizi morali che dà. Nonostante l'immaginismo che a volte ci butta a terra invece di sollevarci, riesce a mantenere chiaro il suo punto di vista.

Questo non significa che Bradbury non faccia un quadro romantico del mito dell'infanzia. L'infanzia stessa è un mito per tutti noi. Pensiamo di ricordarci quello che succedeva quando eravamo bambini, ma non è così. La ragione è semplice: eravamo pazzi allora. Guardando indietro dentro a questo pozzo di buonsenso come adulti, che quando non sono completamente pazzi, sono almeno nevrotici se non veri e propri psicotici, cerchiamo di dare senso a cose che fuori ne avevano, trovare importanti cose che non avevano importanza e ricordare motivazioni che semplicemente non esistevano. Qui è dove inizia il processo di creazione del mito.

Piuttosto che cercare di andare contro questa forte corrente (come fanno Golding e Hughes), Bradbury la usa in *Il popolo dell'autunno*; mescolando il mito dell'infanzia con il mito del padre dei sogni, che è qui rappresentato dal padre di Will, Charles Halloway... e, se dobbiamo credere a Bradbury stesso. Anche da quell'addetto alle linee elettriche dell'Illinois, il padre di Bradbury. Halloway è un bibliotecario che vive nel suo mondo fatto di sogni, abbastanza ragazzo da capire Will e Jim, ma anche abbastanza adulto da dare ai ragazzi nel finale quello che da soli non riescono a raggiungere, quell'ingrediente nella nostra percezione dell'etica apollinea, della normalità e rettitudine: la semplice responsabilità.

L'infanzia è il periodo, insiste Bradbury, in cui si è ancora capaci di credere in cose che sappiamo non potranno avverarsi:

«Ma non è vero.» Will respirava affannosamente. «Il luna park non arriva così tardi durante l'anno. Che cosa sciocca. Chi ci andrebbe?»

«Io.» Jim stava in silenzio al buio.

A Will veniva in mente lo scatto della ghigliottina, gli specchi egiziani che creano fisarmoniche di luce. e l'uomo diabolico dalla pelle sulfurea che beve lava come se fosse tè nero.

Loro ci credono davvero; i loro cuori sono ancora capaci di comandare la testa. Sono sempre sicuri che venderanno abbastanza confezioni di biglietti di auguri oppure di balsamo Cloverine per comprarsi una bicicletta o uno stereo. sicuri che il giocattolo farà davvero quello che si è visto in TV oppure che «lo puoi costruire in pochi minuti con pochi piccoli arnesi», o che il film di mostri che danno al cinema sarà spaventoso e stupendo come appare dalle locandine che sono fuori. Nel mondo di Bradbury il mito è in definitiva più forte della realtà, e il cuore più forte della testa.

Will e Jim si presentano non come i ragazzi squallidi, sporchi, impauriti di *Il signore delle mosche*, ma come creature fatte quasi esclusivamente di mito, un sogno dell'infanzia che diventa più credibile della realtà nelle mani di Bradbury.

Di pomeriggio in pomeriggio avevano urlato per metà delle corse, rotto bottiglie di latte sporche, frantumato piatti, e avevano vinto la bambola paffuta con il ciuffo in testa, annusato odori, ascoltato, guardato attraverso il popolo d'autunno calpestando la segatura piena di foglie...

Come si sono procurati il necessario per il loro giorno alla fiera? La maggior parte dei bambini in una simile situazione deve guardarsi in tasca e poi attraversare un processo agonizzante di scelta; Jim e Will apparentemente fanno tutto. Ma di nuovo, va bene. Essi sono i nostri rappresentanti nel mondo dimenticato dell'infanzia, e la loro disponibilità di denaro apparentemente infinita (oltre alla mira per riprendere i piatti cinesi e le piramidi di bottiglie di latte) viene accettata con piacere e ben poca razionale esitazione. Noi ci crediamo, come quando una volta credevamo che Pecos Bill avesse scoperto il Grand Canyon quel giorno che tornava a casa stanco, trascinando il piccone e la pala invece di portarli sulle spalle. Sono terrorizzati, ma è l'unico modo per questi bambini-mito di provare terrore. «Entrambi smisero di ascoltare con piacere il battito dei loro cuori», riferisce Bradbury.

Cooger e Dark diventano per Bradbury il mito del male, la loro minaccia a questi bambini non somiglia a quella dei gangster o dei rapinatori, o di qualsiasi altro delinquente; Cooger è più simile al vecchio Pew tornato da *L'isola del tesoro*, la sua cecità in cambio di un salto spaventoso negli anni che gli sono cascati addosso quando la giostra è impazzita. Quando fa tacere Will e Jim: «Una... breve... triste... vita a tutti e due!» noi avvertiamo quel piacevole brivido che sentimmo quando la macchia nera balenò all'*Admiral Benbow*. Il loro nascondersi dalle spie del luna park, che li stanno cercando con il pretesto di una parata gratis, diventa la descrizione migliore di Bradbury di questa infanzia ricordata come mito; l'infanzia esistita in piccoli sprazzi tra lunghi momenti di noia e lavoretti ingrati come caricare la legna, lavare i piatti, portare fuori l'immondizia, o badare al fratello o alla sorella (ed è probabilmente fondamentale, per il significato del bambino-dei-sogni, il fatto che sia Jim sia Will siano bambini).

...Si nascosero in vecchi garage... si nascosero in vecchi capannoni... sugli alberi più alti su cui potevano salire e si annoiavano e la noia era peggiore della paura e così scesero e andarono a raccontare tutto al capo della polizia e si fecero una bella chiacchierata che per venti minuti li fece sentire salvi e Will ebbe l'idea di fare un giro delle chiese e salirono su tutti i campanili della città e impaurirono i piccioni... Ma ecco che di nuovo furono presi dalla noia e dalla monotonia ed erano quasi sul punto di arrendersi al luna park per avere qualcosa da fare, quando quasi per fortuna calò il sole.

Il solo vero disturbo per i bambini dei sogni di Bradbury è Charles Halloway, il padre dei sogni. Nel personaggio di Charles Halloway troviamo un fascino che solo la fantasia, con la sua capacità di creare dei miti, può esercitare su di noi. Credo valga la pena menzionare tre punti riguardanti questo personaggio.

Per prima cosa Charles Halloway capisce i miti dell'infanzia che i due ragazzi stanno vivendo; per tutti noi che siamo cresciuti e abbiamo lasciato i nostri genitori perché sentivamo che non capivano il significato di essere giovani, Bradbury fa un quadro dei genitori che pensavamo di meritare. Le sue reazioni sono quelle che pochi veri genitori possono permettersi di avere. I suoi istinti paterni sono vigili in maniera apparentemente soprannaturale. All'inizio vede tornare i bambini di corsa dopo che erano stati a guardare arrivare la fiera, e dice i loro nomi sottovoce... ma non fa altro. Non lo dice a Will neppure più tardi, sebbene i due ragazzi siano stati fuori fino alle tre del mattino. Non ha paura che siano stati a graffiare la vernice o a dar noia alle vecchiette o *sotto le lenzuola* con le loro amichette. Lui sa che sono stati fuori per i fatti loro, in giro nella notte come fanno i ragazzi... E li lascia fare.

Seconda cosa, Charles Halloway riesce a capire in maniera corretta; lui stesso vive ancora il mito. Tuo padre non può riuscire a essere il tuo più caro amico, i testi psicologici te lo dicono, ma ci sono pochi padri, credo, che non abbiano desiderato di essere amici dei loro figli, e pochi figli che non abbiano sognato di avere un amico come padre. Quando Charles Halloway scopre che Jim e Will hanno inchiodato dei pioli sotto l'edera delle loro case in modo da poter uscire e rientrare nelle loro stanze dopo l'ora in cui andavano a letto, non gli chiede di rimuovere i pioli; fa una risata di ammirazione e avverte i ragazzi che devono usare i pioli solo se necessario. Quando Will, disperato, dice a suo padre che nessuno crederà loro se cercheranno di spiegare quello che successe in casa della signorina Foley quando il nipote cattivo, Robert (che in realtà è il signor Cooger più giovane perché è tornato in circolazione), li accusò di rapina, Halloway dice semplicemente: «Io vi crederò». Gli crederà, perché in fondo lui è uno dei ragazzi e i miracoli non sono ancora morti dentro di lui. Molto dopo, mentre si fruga in tasca, Charles Halloway sembra quasi il più vecchio Tom Sawyer del mondo:

Il padre di Will era in piedi, riempì la sua pipa di tabacco, cercò i fiammiferi nelle tasche, tirò fuori un'armonica rovinata, un temperino, un accendino che non avrebbe funzionato e un blocco dove avrebbe voluto appuntare i pensieri più grandi, cosa che non gli era mai riuscito di fare...

Quasi tutto, sì, tranne un topo morto e una corda per farlo dondolare.

Terzo punto, Charles Halloway è il padre dei sogni perché alla fine si comporta da adulto. Può cambiare cappello in un batter d'occhio, quello di un bambino con quello di un adulto. Dà prova della sua maturità e responsabilità con un semplice atto simbolico: quando il signor Dark gli chiede il nome, Halloway glielo dice.

«Buongiorno a lei, signore!»

No, babbo! pensò Will.

L'Uomo Illustrato tornò indietro.

«Il suo nome, signore?» domandò direttamente.

Non glielo dire! pensò Will.

Il padre di Will pensò per un momento, allontanò il sigaro dalla bocca, fece cadere la cenere e disse pacatamente: «Halloway. Lavoro nella biblioteca. Passi qualche volta».

«Può star sicuro, signor Halloway. Verrò.»...

Lo stesso Halloway si osservava con stupore, accettando la sorpresa, il nuovo scopo, e si sentiva per metà disperato e per metà sereno, ora che l'incredibile patto era stato concluso. Non far chiedere a nessuno perché aveva dato il suo vero nome; persino lui non poteva spiegare e avvalorare...

Non è più probabile che lui abbia dato il suo vero nome perché i ragazzi non possono farlo? Deve difenderli, e lo fa ammirevolmente. E quando gli oscuri desideri di Jim lo conducono alla completa rovina, è Halloway che arriva, prima distruggendo la terribile Strega della Polvere, poi il signor Dark, e alla fine combattendo per la vita e l'anima di Jim.

Il popolo dell'autunno non è probabilmente il miglior lavoro di Bradbury in assoluto, penso che per lui sia sempre stato difficile usare la forma letteraria del romanzo, ma i suoi interessi mitici sono così adatti alla prosa sognante, semipoetica, che il risultato è entusiasmante, tanto da diventare uno di quei libri sull'infanzia (insieme a *Un forte vento in Giamaica* di Hughes, *L'isola del tesoro* di Stevenson, *La guerra dei cioccolatini* di Cormier, *Tsuga's Children* di Thomas Williams, per dirne solo pochi) che gli adulti dovrebbero leggere ogni tanto... non solo per poi darli ai bambini, ma per rimettersi loro stessi in sintonia con le prospettive luminose e i sogni oscuri dell'infanzia. Bradbury ha inserito una citazione da Yeats all'inizio del suo romanzo: «L'uomo è innamorato di un amore che svanisce». Ne aggiunge altre, ma si sente che la frase di Yeats basta da sola... lasciamo che sia Bradbury ad avere l'ultima parola, e citiamo una delle cose più incantate di Green Town per i due bambini di sogno di cui ha scritto:

Sulla mia tomba? Mi piacerebbe quel paletto da barbiere che sta davanti al negozio, e farlo girare a mezzanotte nel caso che qualcuno venga a trovarmi per farmi un saluto. Quel vecchio paletto dovrebbe stare acceso, e girare, con tutte le strisce luminose che nascono da un mistero, si avvitano e vanno a finire in un altro mistero, per sempre. E se venite a trovarmi, lasciate una mela per i fantasmi.

Una mela... o forse un topo morto e uno spago per farlo dondolare.

Tre millimetri al giorno di Richard Matheson, del 1956, è un altro caso di romanzo fantasy spacciato per fantascienza in un decennio razionalistico in cui persino i sogni dovevano avere una certa base di realtà: l'errore sull'etichetta del libro è continuato fino a oggi, per l'unica ragione che questo è il modo di agire degli editori. «Uno dei

più incredibili classici della fantascienza di tutti i tempi!» è sparato sulla copertina dell'ultima ristampa fatta dalla Berkley, ignorando il fatto che una storia in cui un uomo si riduce al ritmo di tre millimetri al giorno si colloca davvero oltre la fantascienza più sfrenata.

Come Bradbury, Matheson non ha alcun interesse per la fantascienza. All'inizio utilizza un'obbligatoria dose di gergo pseudoscientifico (la migliore è quando un dottore parla «dell'incredibile catabolismo» di Scott Carey), per poi abbandonarlo. Sappiamo che il processo che alla fine porterà Scott Carey a essere inseguito da una vedova nera nella cantina di casa sua inizia quando Scott viene investito da una nuvola di gas radioattivo; la radioattività interagisce con uno spray contro gli insetti che aveva inspirato pochi giorni prima. È questa doppia intossicazione a causare il processo di riduzione. È la minima concessione alla razionalità, una versione del Ventesimo secolo dei pentacoli, talismani mistici e incantesimi maligni. Fortunatamente per noi, come Bradbury, Matheson si interessa più al cuore e alla mente di Scott Carey che al suo incredibile catabolismo.

Convienne far notare che in *Tre millimetri al giorno* si torna al vecchio tema della radioattività, e all'idea che la letteratura dell'orrore ci aiuti a esternare in forma simbolica ciò che davvero ci terrorizza. È impossibile vedere *Tre millimetri al giorno* separatamente da uno sfondo fatto di test nucleari, missili Icbm, il «gap missilistico» e lo stronzio 90 nel latte. Se lo vediamo in questo ambito, il romanzo di Matheson (il suo secondo pubblicato, stando a Brosnan e Clute, che scrissero insieme il pezzo su Matheson nella *Science Fiction Encyclopedia*, citando come primo *Io sono leggenda*; credo abbiano tralasciato due altri racconti di Matheson, *Someone Is Bleeding* e *Fury on Sunday*) non è più fantascientifico dei film sui Grandi Insetti come *La mantide omicida* o *The beginning of the End*. Ma in *Tre millimetri al giorno* Matheson fa di più che non dar voce a incubi radioattivi; il titolo stesso del romanzo suggerisce brutti sogni di natura freudiana. In *Gli invasati*, ricordiamo Richard Gid Powers dire che la vittoria di Miles Bennell sui baccelli è il risultato della resistenza di Miles alla spersonalizzazione, del suo fiero individualismo e della sua difesa dei più tradizionali valori americani. Le stesse cose si possono dire del romanzo di Matheson, con una importante differenza. Mi sembra che, mentre Powers ha ragione a dire che *Gli invasati* tratta in gran parte della spersonalizzazione, persino della distruzione della libera personalità nella nostra società, *Tre millimetri al giorno* sia una storia sulla perdita di potere della libera personalità e della sua crescente impotenza in un mondo sempre più controllato da macchine, nastri rossi e da un equilibrio del terrore in cui le guerre future sono pianificate con l'occhio sempre attento a ottenere un'accettabile «proporzione di morti». Vediamo in Scott Carey uno dei più ispirati e originali simboli mai creati di questa moderna svalutazione dell'uomo. A un certo punto Carey dice scherzando che non è lui a ridursi, è il mondo a diventare più grande. Ma da ogni parte lo si guardi – svalutazione dell'individuo o inflazione dell'ambiente – il risultato è lo stesso: mentre Scott si riduce, riesce a mantenere la sua essenziale individualità anche mentre perde gradualmente controllo sul mondo. Come Finney, anche Matheson considera il suo romanzo «solo una storia», e adesso non gli piace neanche più.

«Cominciai a lavorare al libro nel 1955», dice infatti. «è stato l'unico libro che abbia mai scritto nell'Est, se si esclude un racconto scritto a Brooklyn, quando avevo sedici anni. Le cose andavano male qui [in California] e pensai che poteva essere una buona idea andare all'Est per stare più vicino agli editori; avevo abbandonato l'idea di entrare nel cinema. Comunque, non c'era niente di razionale in questo mio trasferimento. Mi ero solo stufato di star qui sulla costa occidentale e mi convinsi a tornare all'Est. La mia famiglia era lì. Mio fratello aveva un'attività e sapevo di poter lavorare un po' per guadagnare qualcosa se non riuscivo a vendere niente.⁶⁷ E allora andammo, io e la mia famiglia. Eravamo in affitto in una casa a Sound Beach, Long Island, mentre scrivevo il libro. L'idea del romanzo mi era venuta diversi anni prima, mentre guardavo un film in un cinema di Redondo Beach. Era una stupida commedia con Ray Milland, Jane Wyman e Aldo Ray e, in quella scena, Ray Milland, uscendo risentito dall'appartamento di Jane, si mette per sbaglio il cappello di Aldo, che gli cala fino alle orecchie. Mi chiesi: Cosa succederebbe se un uomo si mettesse il suo cappello e accadesse la stessa cosa? Tutto nacque così. L'intero romanzo fu scritto nella cantina della casa che avevamo preso in affitto a Long Island. Feci una cosa furba. Non cambiai niente della cantina. C'era una sedia a dondolo, e ogni giorno andavo in cantina con il foglio e la matita e mi mettevo a pensare cosa potesse capitare al mio eroe. Non c'era bisogno che tenessi in mente quel particolare ambiente o prendessi delle note. Lo avevo lì davanti, congelato. Era affascinante, quando andai a veder girare il film, osservare il set della cantina, perché mi faceva tornare in mente la cantina a Sound Beach ed ebbi un momentaneo, piacevole senso di *dé-jà-vu*.

«Mi ci vollero due mesi e mezzo per scrivere il romanzo. Sulle prime usai la struttura che poi usò anche il film, e cominciai con l'inizio del processo di riduzione. Ma non funzionava, ci voleva troppo per arrivare alla «roba buona». Così ritoccai la storia e feci scendere subito il lettore in cantina. Di recente, quando pensai che volessero fare un remake del film e volessero che lo scrivessi io, decisi che sarei tornato alla struttura originaria perché la «roba buona», sia nel film sia nel manoscritto originale, ci metteva un po' troppo ad arrivare. Poi venni a sapere che volevano farne una commedia con Lily Tomlin, e che non mi avrebbero chiamato a scriverla. In quei giorni John Landis era il candidato a dirigerla e voleva che tutte le personalità della fantasy interpretassero delle parti minori nel film. Voleva facessi la parte di un farmacista che... si rifiuta di dare una medicina a Lily Tomlin, in quel momento così piccola da stare seduta sulla spalla di un gorilla intelligente (questo vi mostra quanto volevano cambiare l'idea originale. Io protestai. Infatti, l'inizio della sceneggiatura è quasi uguale al mio, anche nei dialoghi. Poi cambia molto...

⁶⁷ In *Tre millimetri al giorno*, la vita di Scott Carey diventa un succedersi sempre più forte, sempre più stonato, di ansietà; una delle più assillanti è la scarsità di denaro e la sua insufficienza per il sostentamento della famiglia. Non voglio dire che Matheson abbia semplicemente trasferito sul personaggio i suoi problemi di quei giorni, ma forse furono le sue frustrazioni a renderlo capace di descrivere il personaggio di Carey in modo così convincente.

«Non credo che adesso il libro significhi molto per me. Nessuno dei miei primi lavori. Se dovessi scegliere direi che preferisco *Io sono leggenda*, ma tutti e due sono troppo lontani per avere significati particolari... Comunque, non cambierei niente di *Tre millimetri al giorno*. Fa parte della mia storia. Non c'è ragione di cambiarlo, lo rileggo ogni tanto, senza molto interesse, e sono compiaciuto del clamore che suscitò. L'altro giorno ho riletto il primo racconto che pubblicai, *Nato d'uomo e di donna*, e ho notato che non ci sono più relazioni tra me e quell'opera. Mi ricordo di aver scritto certe frasi, ma certe altre deve averle scritte qualcun altro. Sono sicuro che anche voi avete la stessa sensazione se leggete le prime cose che avete scritto.⁶⁸

«Solo di recente *Tre millimetri al giorno* è stato pubblicato in edizione rilegata. Ora lo stampa anche il Science Fiction Book Club. Fino a quel momento era stato disponibile solo in edizione economica. In realtà *Io sono leggenda* è molto più fantascientifico di *Tre millimetri al giorno*. C'è dentro un sacco di ricerca. La scienza, in *Tre millimetri al giorno*, è solo chiacchiericcio. Sì, ho fatto delle domande in giro, e ho letto qualcosa, ma nel ridursi di Scott Carey c'è ben poco di razionale. Ancora oggi sussulto... al pensiero di averlo fatto ridurre di tre millimetri al giorno invece che in progressione geometrica e di avergli fatto temere una caduta dall'alto quando non gli avrebbe fatto del male. Beh, lasciamo perdere. Qualche anno dopo non avrei scritto neanche *Nato d'uomo e di donna* perché è così illogico. Ma che differenza fa?

«Come ho detto, mi divertii a scrivere il libro... perché ero come il Boswell di Scott Carey, e ogni giorno lo guardavo affannarsi nella cantina. Nei primi giorni di scrittura mangiai un pezzo di torta e un po' di caffè, li lasciai su uno scaffale e diventarono parte della storia. Credo che alcuni degli incidenti affrontati nel periodo in cui Scott Carey si riduce siano molto buoni: l'uomo che lo raccoglie quando fa l'autostop, il nanetto, i ragazzi che gli danno la caccia, il suo matrimonio che si deteriora.»

Se lo vediamo nel modo estremamente lineare che Matheson stesso suggerisce, *Tre millimetri al giorno* è facile da riassumere. Dopo essere entrato nella nube radioattiva, Carey comincia a ridursi di tre millimetri al giorno, più o meno trentasei centimetri a stagione. Come dice Matheson, questo puzza un po' di espediente, ma dice anche: che importanza ha quando ci si rende conto che non si tratta di fantascienza ortodossa e che non esiste nessun punto di contatto con i racconti di Arthur C. Clarke, Isaac Asimov o Larry Niven? Non è molto plausibile neanche che i bambini del racconto di C.S. Lewis riescano a entrare in un altro mondo passando per un armadio della loro camera da letto, ma succede questo nel ciclo di Narnia. Non ci interessano i dettagli tecnici della riduzione, e i due centimetri alla settimana ci danno la misura di Scott Carey sul nostro righello immaginario.

⁶⁸ Io sì. Il mio primo romanzo, *Carrie*, fu scritto in un periodo di difficoltà personali e il libro parla di personaggi così spiacevoli e alieni al mio modo di vedere le cose da sembrare quasi dei marziani. Quando leggo il libro ora (lo faccio di rado) non mi sento come se l'avesse scritto qualcun altro, ma ho una strana sensazione... come se l'avessi scritto in preda a un brutto raffreddore mentale.

Mentre si riduce ci vengono mostrate in flashback le sue avventure; gli avvenimenti principali accadono in quella che Scott crede sia la sua ultima settimana di vita, in cui continua a ridursi dagli ultimi tre millimetri a quello che pensa sia il niente. È rimasto intrappolato in cantina cercando di sfuggire al suo gatto e a un passerotto. C'è qualcosa di particolarmente agghiacciante nel duello con Puss; qualcuno dubita di cosa succederebbe se un incantesimo maligno ci rendesse alti venti centimetri e il nostro gattino accucciato davanti al fuoco si svegliasse e ci vedesse aggirarci sul pavimento? I gatti, quegli amorali killer del mondo animale, sono forse i più terribili mammiferi in circolazione. Non vorrei trovarmi contro uno di loro in una situazione come questa. Forse, soprattutto, Matheson riesce bene nel dipingere un uomo solo, costretto a battersi contro una forza più grande di lui. Ecco la conclusione della battaglia di Scott contro l'uccello che lo fa cadere nella sua prigione, la cantina.

Si alzò, lanciò dell'altra neve all'uccello e la vide sbattere sul suo scuro, brillante becco. L'uccello andò indietro. Scott si girò e fece qualche altro passo, poi l'uccello si avventò ancora, e lo colpì con le ali bagnate. Lui le percosse con forza e sentì le mani colpire il becco. Il passero volò via ancora una volta...

Finché, infreddolito e gocciolante, si trovò con le spalle alla finestra della cantina, lanciando neve contro l'uccello, sperando disperatamente che se ne andasse e non lo costringesse a saltare nella cantina, che sarebbe diventata la sua prigione.

Ma l'uccello continuò ad attaccarlo, gettandosi in picchiata, stando sospeso davanti a lui, e il suono delle sue ali pareva quello di lenzuola bagnate agitate da un forte vento. Di colpo il becco lo colpì alla testa, con la forza di una martellata, ferendolo e rigettandolo contro la casa... lanciò dell'altra neve, ma lo mancò. Le ali gli sbattevano ancora in faccia; il becco lo colpì di nuovo. Con un urlo affranto, Scott si girò e saltò verso il buco nella finestra. Vi strisciò dentro stordito. Fu l'uccello a spingerlo in cantina.

Quando l'uccello getta Scott in cantina, lui è alto poco più di dieci centimetri. Matheson ha chiarito che il romanzo, in buona parte, è un semplice confronto tra il macrocosmo e il microcosmo, e le sette settimane dell'eroe in questo mondo minuscolo sono una piccola pillola d'esperienza che replica esattamente quella affrontata nel mondo più grande. Quando cade in cantina, ne diventa il re, riesce a esercitare sull'ambiente i suoi poteri di uomo senza troppi problemi. Ma continuando a ridursi, i suoi poteri cominciano a svanire di nuovo... E appare la Nemesis.

Il ragno si avventò su di lui attraverso la sabbia, raspando con forza sulle sue gambe esili. Il suo corpo era un uovo gigantesco, semitrasparente, e tremava mentre la bestia caricava, le sue orme scarabocchi inferti alla sabbia, come uno spartito... il ragno lo stava raggiungendo, il suo corpo fatto da un unico uovo pulsante, in cima a esili gambe in corsa, un uovo il cui tuorlo galleggiava nel veleno. Corse, senza fiato, con il terrore nelle vene.

Secondo Matheson, «macrocosmo» e «microcosmo» sono termini praticamente intercambiabili, e tutti i problemi di Scott durante il processo di riduzione sono simboleggiati dalla vedova nera che è nella cantina. Quando Scott si accorge che l'unica cosa della sua vita a non essersi ridotta è la sua capacità di pensare e progettare, scopre anche una fonte di potere immutabile, al di là di qualsiasi «cosmo» in cui venga usata. Ne seguono la fuga dalla cantina, che Matheson riesce a rendere strana e terrificante quanto un mondo alieno... e la sua inquietante scoperta finale che «in natura lo zero non esiste», e che esiste un luogo in cui il macrocosmo e il microcosmo vanno a identificarsi.

Tre millimetri al giorno può anche essere letto come un grande romanzo d'avventura; è di sicuro uno dei pochi che consiglio, e invidio a tutti l'esperienza di leggerlo per la prima volta (gli altri sono *La sciarpa* di Robert Bloch, *Lo Hobbit* di Tolkien, *Feral* di Berton Rouché). Ma nel romanzo di Matheson c'è ben più dell'avventura, ben più di un programma per i più piccini sulle stranezze del mondo. Su di un livello più meditato, è un breve romanzo che tratta in modo provocatorio il concetto del potere: potere perso e potere ritrovato.

Lasciate che per un attimo esuli dal libro di Matheson (come disse Douglas McArthur, ritornerò) e faccia la seguente, azzardata dichiarazione: tutta la letteratura fantastica riguarda essenzialmente il concetto di potere; la grande letteratura fantastica racconta di persone che lo trovano a caro prezzo o che lo perdono tragicamente; la mediocre letteratura parla di chi ha il potere e non lo perde mai, anzi lo adopera. Quest'ultimo tipo di letteratura in genere piace alla gente che ha ben poco potere nella vita, e cerca di ottenerne una dose vicariamente, leggendo storie di barbari dai muscoli d'acciaio, le cui grandi imprese in battaglia sono eguagliate solo dai loro straordinari meriti a letto; in queste storie capita di incontrare un eroe di due metri e dieci che si apre la strada combattendo sulle scale di alabastro di un tempio in rovina, con una spada lampeggiante in mano e una bellezza poco vestita appoggiata al braccio libero.

Questo tipo di letteratura, comunemente chiamata *sword and sorcery* dagli appassionati, non è il punto più basso della fantasy, ma esprime comunque un senso di volgarità. I racconti e i romanzi di spada e stregoneria sono racconti di potere per chi non ne ha. Il tipo che ha paura di essere aggredito da quei giovani punk che stanno alla sua fermata dell'autobus può andare a casa e immaginarsi con una spada, la pancia svanita, i muscoletti trasformati per magia in quei «fasci d'acciaio» tanto decantati dalle riviste del settore negli ultimi cinquant'anni.

L'unico scrittore che prese le distanze da questa roba fu Robert E. Howard, un singolare genio che visse e morì nel Texas agricolo (Howard si suicidò quando sua madre entrò in coma irreversibile, apparentemente incapace di vivere una vita senza di lei). Howard superò i limiti del suo puerile materiale con la forza e la furia della scrittura e dell'immaginazione, più potenti dei più sfrenati sogni di potere del suo Conan. Nei momenti migliori, la scrittura di Howard sembra così carica di energia da sprizzare scintille. Racconti come *Gli accoliti del cerchio nero* splendono della luce accecante della sua frenetica intensità. Al suo massimo, Howard era il Thomas Wolfe

della fantasy, e molti dei racconti di Conan sembrano quasi cercare l'impossibile nel loro impeto di imporsi. Eppure le altre cose che scrisse erano mediocri o decisamente scadenti... Queste parole faranno infuriare le sue legioni di fan ma credo siano giuste. Robert Bloch, vissuto nello stesso periodo di Howard, scrisse nella sua prima lettera a *Weird Tales* che anche Conan non era poi granché. L'idea di Bloch consisteva nell'esiliare Conan nelle tenebre eterne, dove poteva usare la sua spada per ritagliare delle bamboline di carta. Non c'è bisogno di dire che questo consiglio non fu preso bene dalle orde dei fan di Conan, che avrebbero linciato sul posto il povero Bob Bloch, se lo avessero catturato a Milwaukee.

Ancora al di sotto della sword and sorcery ci sono i supereroi che popolano i giornalini di fumetti degli unici due giganti del settore, anche se «giganti» è forse una parola troppo forte: secondo un sondaggio della rivista *Creepy*, i lettori di fumetti sono una razza in estinzione. I personaggi più amati (tradizionalmente chiamati «eroi in calzamaglia» dai loro disegnatori) sono imbattibili. Il sangue non esce mai dai loro magnifici corpi; riescono a portare alla giustizia dei cattivi così pittoreschi come Lex Luthor e L'uomo Sabbia senza doversi neanche togliere la maschera; a volte possono essere messi giù, ma mai sconfitti.⁶⁹

All'altra estremità dello spettro ci sono i personaggi di fantasy che non hanno alcun potere e ne scoprono alcuni dentro se stessi (come Thomas Covenant nella notevole trilogia di Stephen Donaldson, *Le cronache di Thomas Covenant l'incredulo*, o come Frodo in *Il Signore degli Anelli* di Tolkien), o personaggi che perdono i poteri e li ritrovano, come Scott Carey in *Tre millimetri al giorno*.

La letteratura horror, come abbiamo detto prima, è una piccola area circolare nel cerchio più grande della fantasy, e la fantasy è fatta da racconti di magia. Cosa sono i racconti di magia se non storie di potere? Una parola definisce l'altra. Il potere è la magia; il potere è potenza. L'opposto di potenza è impotenza, e l'impotenza è mancanza di magia. Nelle storie di sword and sorcery non c'è impotenza, e neanche in quei fumetti di Batman, Superman e Capitan Marvel che leggiamo da bambini e poi, si spera, abbandoniamo per passare a una letteratura più interessante e ad ambiti più ampi di esperienze di vita. Il grande tema della fantasy non è il conservare la magia o il servirsene (se fosse così sarebbe stato Sauron, e non Frodo, l'eroe del Ciclo degli Anelli di Tolkien); è, almeno a me pare, trovare la magia e scoprire come funziona.

E tornando al romanzo di Matheson, il rimpicciolirsi è un concetto stranamente interessante, vero? Vengono in mente tonnellate di simbolismo, e la maggior parte riguarda il concetto di potenza/impotenza... sessuale e no. Nel libro di Matheson, il

⁶⁹ Una delle ragioni del successo dell'Uomo Ragno, quando si affacciò sulle scene nei primi anni Sessanta, era la sua vulnerabilità; ed era un'eccezione alla forma tradizionale dei fumetti. C'è qualcosa di vincente nella sua vulnerabilità come Peter Parker e nella sua invincibilità come l'Uomo Ragno. Dopo essere stato morso da un ragno radioattivo, Peter non ha alcun desiderio di combattere il crimine; decide invece di provare con lo spettacolo. Scopre ben presto però una verità amara per lui e divertente per il lettore; anche se sei andato bene al *Sullivan Show*, la banca non incasserà un assegno dell'Uomo Ragno. Questo realismo è dovuto a Stan Lee, grazie al quale i fumetti non hanno fatto la fine delle riviste pulp degli anni Sessanta e Settanta.

rimpicciolirsi è molto importante perché all'inizio Scott identifica la grandezza con il potere, con la potenza... la grandezza come magia. Quando comincia a ridursi, comincia a perderle tutte e tre, o almeno pensa sia così finché non cambiano le sue percezioni. La reazione alla perdita di potere, potenza e magia è, come sarebbe per tutti, di rabbia cieca e ringhiante:

«Cosa credi che farò?» esplode. «Li farò *giocare* con me? Tu non sei *stata* lì, non li hai *visti*. Sono come bambini con un nuovo giocattolo. Un uomo che si rimpicciolisce. Dio santo, un uomo che si rimpicciolisce! Gli si accendono gli occhi...»

Come le costanti imprecazioni «Per l'inferno!» di Thomas Covenant nella trilogia di Donaldson, la rabbia di Scott non cancella la sua impotenza ma la mette in rilievo, ed è la furia di Scott a renderlo un personaggio interessante e credibile. Non è Conan o Superman (Scott perde molto sangue prima di uscire dalla cantina-prigione, e mentre lo guardiamo nei suoi sempre più frenetici tentativi di fuga, a volte sospettiamo che sia mezzo matto), o Doc Savage. Scott non sempre sa quello che fa. Perde spesso la palla, e quando gli succede, fa quello che faremmo tutti, si arrabbia.

Infatti, se concepiamo il rimpicciolirsi di Scott come il simbolo di ogni malattia incurabile (e il progredire di ogni malattia incurabile implica una perdita di potere analoga al rimpicciolirsi), vediamo un disegno che gli psicologi traccerebbero più o meno come l'ha descritto Matheson... Scott segue questo percorso, dall'incredulità alla rabbia alla depressione fino alla definitiva accettazione. Come con i malati di cancro, il trucco finale sembra essere l'accettare l'inevitabile, forse per trovare delle nuove fonti di potere che riportino alla magia. Nel caso di Scott, nei casi di molti malati terminali, il definitivo segno di ciò è l'ammettere l'inevitabile, seguito da una specie di euforia.

Si comprende la decisione di Matheson di usare i flashback per far vedere subito la «roba buona», ma viene da chiedersi cosa sarebbe potuto succedere se avesse dato un corso lineare alla storia. Vediamo la perdita di potere di Scott in diversi episodi, molto distanziati l'uno dall'altro: a un certo punto dei ragazzini gli danno la caccia; pensano, e perché non dovrebbero, che sia un altro ragazzino; un'altra volta sale sulla macchina di un uomo che scopriamo poi essere omosessuale. Comincia a essere sempre meno rispettato da sua figlia Beth, un po' perché persino nelle più aperte relazioni genitori-figli l'idea che la forza porti il potere rimane in vigore (o, potremmo dire, la forza dà il potere... o la forza dà magia), ma più che altro perché il suo continuo rimpicciolirsi costringe Beth a rivedere costantemente i suoi sentimenti verso il padre, che finisce per vivere in una casa di bambole prima di cadere in cantina. Possiamo addirittura immaginarci Beth, che non capisce cosa sta succedendo, invitare i suoi amici in un giorno di pioggia a giocare con il suo papà.

Ma i problemi più dolorosi Scott li ha con sua moglie, Lou. Sono sia personali sia sessuali, e credo che la maggior parte degli uomini, anche oggi, tendano a identificare la magia con la potenza sessuale. Una donna può non volere, ma può; un uomo può volere e scoprire che non può. Brutte notizie. E quando Scott è alto un metro e

quaranta, torna a casa dal centro di analisi dove ha fatto dei test e si trova in una situazione in cui la sua perdita di magia sessuale diventa dolorosamente evidente:

Louise guardò in alto, e sorrise. «Sembri così carino e pulito», disse. Non erano le parole o la sua espressione; ma improvvisamente lui diventò terribilmente conscio della grandezza di lei. Le labbra si stirarono in una parodia di sorriso, andò al divano e le si sedette accanto, sentendo subito di aver fatto un errore. Lei annusò l'aria.

«Mmmmmmm, hai un buon odore», disse...

«E tu sei carina», disse lui. «Bella.»

«Bella!» disse con tono derisorio. «Non io.»

Lui si piegò in avanti all'improvviso e le baciò la gola calda. Lei alzò la mano sinistra e gli carezzò dolcemente una guancia. «Così morbida e liscia», mormorò.

Lui deglutì... gli stava parlando come se fosse un bambino?

E pochi minuti dopo:

Esalò piano un respiro dalle narici.

«Penso che... sarebbe davvero grottesco... sarebbe come...»

«Amore, per favore.» Non lo fece finire. «Stai rendendo tutto peggiore di quel che è».

«Guardami», disse lui. «Può peggiorare ancora molto!»

Più avanti, in un altro flashback, vediamo Scott fare il voyeur, e spiare la baby-sitter che Louise aveva chiamato per occuparsi di Beth. In una serie di scene tragicomiche, Scott fa diventare la foruncolosa, grassoccia baby-sitter una specie di dea uscita da una fantasia masturbatoria. Nel suo ripiegare verso un'adolescenza priva di potere, Matheson ci mostra quanta magia sessuale abbia perso Scott.

Ma a un luna park, qualche settimana dopo, Scott è poco più di mezzo metro, incontra Clarice, una nana. E nel suo incontro con Clarice abbiamo la più chiara indicazione della convinzione di Matheson che la magia persa può essere ritrovata; che la magia esiste su molti livelli e diventa perciò la forza unificatrice che rende microcosmo e macrocosmo due aspetti della stessa cosa. Quando incontra Clarice per la prima volta, Scott è un po' più alto di lei, e nella sua roulotte trova un mondo che è di nuovo fatto a sua misura. È un ambiente nel quale può riaffermare il suo potere:

Gli si bloccò il respiro. Era il suo mondo, il suo vero mondo: sedie e un divano in cui poteva sedersi senza esserne inghiottito; tavoli ai quali poteva stare accanto e che poteva usare invece che essere costretto a passarci sotto; lampade che poteva spegnere e accendere, e non stargli futilmente sotto come se fossero alberi.

E, non c'è bisogno di dirlo, riscopre anche la magia sessuale con Clarice in un momento che è sia patetico sia toccante. Si intuisce che perderà anche questa magia, sprofondando fino al punto in cui persino Clarice sarà gigantesca, per lui, e seppure questi episodi siano ammorbiditi dal flashback, è espresso comunque il punto: ciò che è stato trovato una volta può essere ritrovato, e l'episodio di Clarice giustifica con chiarezza il finale bizzarro ma stranamente potente del romanzo: «... pensò: se la natura esiste su infiniti livelli, allora anche l'intelligenza potrebbe... Scott Carey corse nel suo nuovo mondo, alla ricerca».

Non, si spera fervidamente, per essere mangiato dalla prima lumaca o ameba che incontrerà.

Nella versione cinematografica, sempre a opera di Matheson, l'ultima battuta di Scott è un trionfante «Esisto ancora!» accompagnato da esplosioni di nebulose e galassie in espansione. Gli chiesi se ciò avesse delle connotazioni religiose, o se riflettesse un giovanile entusiasmo nella vita oltre la vita (un argomento divenuto sempre più interessante negli ultimi scritti di Matheson; si vedano *La casa d'inferno* e *What Dreams May Come*). Matheson commenta: «L'*Esisto ancora!* di Scott Carey implica, credo, solo un continuum tra macroscopico e microscopico, non tra la vita e la vita dopo la morte. È interessante che proprio in quei giorni stessi per riscrivere la sceneggiatura di *Viaggio allucinante*, che la Columbia doveva realizzare. Non riuscii a entrarci perché era molto tecnico e preferivo occuparmi dei personaggi, ma era come un piccolo seguito della fine di *Tre millimetri al giorno*, nel mondo microscopico con pistola e fucile».

Tutto sommato, si può dire che *Tre millimetri al giorno* è una classica storia di sopravvivenza; c'è un solo vero personaggio, e i problemi sono elementari: cibo, rifugio, sopravvivenza, distruzione della Nemesis (la forza dionisiaca nel mondo apollineo della cantina di Scott). Non è un libro terribilmente osé, ma almeno qui il sesso è trattato su un livello un po' più elevato rispetto al paperback degli anni Cinquanta. Matheson è stato una figura importante nel promuovere il diritto degli scrittori di fantascienza e fantasy a scrivere di problemi sessuali in modo realistico e sensibile; altri coinvolti nella stessa battaglia (ed era una battaglia) erano Philip José Farmer, Harlan Ellison e, forse più di tutti, Theodore Sturgeon. È difficile rievocare il clamore che suscitavano le pagine finali di *Qualche goccia del tuo sangue*, di Sturgeon, quando viene svelato il modo in cui il vampiro ottiene la sua dose di sangue («La luna è piena», scrive pensieroso e agghiacciante alla sua ragazza nell'ultima frase del libro, «e vorrei un po' del tuo sangue»), ma clamore fu. Potremmo desiderare che Matheson avesse parlato di sesso in modo un po' meno solenne, ma considerati i tempi, si può applaudire al fatto che almeno trattò il tema.

E come favola sulla perdita e il riacquisto di potere, *Tre millimetri al giorno* è una delle fantasie più azzeccate del periodo che stiamo discutendo. Non voglio lasciarvi l'impressione che sto parlando solo di potere e potenza sessuale. Ci sono critici instancabili (freudiani, più che altro) che collegano al sesso tutta la fantasy e l'horror; una spiegazione del finale di *Tre millimetri al giorno* che ascoltai a una festa nell'autunno del 1978 (non dirò il nome della donna che sosteneva questa teoria, ma se leggete fantascienza lo saprete) è questa. La donna disse che, in termini simbolici, i

ragni rappresentano la vagina. Scott alla fine uccide la sua Nemese, la vedova nera (la più vaginale di tutti i ragni) impalandola su uno spillo (il simbolo fallico, capite, capite?). Perciò, continuò il critico, dopo non esser riuscito a fare l'amore con sua moglie, esserci riuscito con la nana Clarice e poi averla persa, Scott uccide simbolicamente il suo desiderio sessuale impalando il ragno. È il suo ultimo atto sessuale prima di uscire dalla cantina e di raggiungere una maggiore libertà.

Erano tutte cavolate, ben intenzionate, ma pur sempre cavolate. L'ho citata solo per sottolineare che è contro questa robaccia che molti scrittori di fantasy e di horror si trovano a dover lottare... robaccia detta da gente che sotto sotto, o anche apertamente, pensa che lo scrittore di horror debba essere, chi più chi meno, sicuramente un po' pazzo. L'altra fissazione di questa gente è che i libri sono dei test di Rorschach che rivelano le preferenze anali, orali e genitali degli autori. Scrivendo della reazione largamente derisoria che ricevette *Amore e morte nel romanzo americano* di Leslie Fiedler, quando uscì nel 1960, Wilfrid Sheed affermò: «Le interpretazioni freudiane sono sempre accolte da risa sguaiate». Niente di male, quando si pensa che anche i romanzieri più posati sono considerati gente strana dai loro vicini... ma il romanziere di horror dovrà sempre, a parer mio, affrontare domande del tipo lettino-da-psicoanalista. E la maggior parte di noi è perfettamente normale. Eh-eh-eh.

A parte le cavolate freudiane, *Tre millimetri al giorno* può esser visto come una storia molto buona sulla politica interna del potere... o se preferite (io sì), sulla politica interna della magia. L'uccisione del ragno da parte di Scott vuole mostrarci che la magia non dipende dalla grandezza fisica ma dalla mente e dal cuore. Se quest'opera sta molto al di sopra di altre e dello stesso genere, in cui uomini minuscoli debbono battersi contro coleotteri e mantidi religiose e roba simile (mi viene in mente *Guerra fredda in un giardino*, di Lindsay Gutteridge), è perché Matheson svolge la sua storia in termini molto intimi e affascinanti, e perché, in ultima analisi, è così convincente.

8

Non sarebbe giusto concludere anche una così breve discussione sulla narrativa moderna dell'orrore senza menzionare due scrittori britannici, Ramsey Campbell e James Herbert. Essi fanno parte di una generazione di scrittori britannici di fantasy che sembra ravvivare il genere attraverso degli incroci, come fecero i poeti britannici con la poesia americana durante i primi anni Sessanta. Accanto a Campbell ed Herbert, forse i più conosciuti da queste parti, c'è Robert Aickman (che sarebbe difficile definire un ragazzino, ma poiché libri come *Suspense* lo hanno portato all'attenzione di un pubblico più vasto, mi sembra abbastanza giusto classificarlo come parte della nuova ondata britannica), Nick Sharman, Thomas Tessier, un americano che vive a Londra e ha pubblicato un romanzo intitolato *The Nightwalker*, uno dei migliori romanzi sul lupo mannaro, e tanti altri.

Come ha sottolineato Paul Theroux (un altro espatriato americano che vive a Londra), c'è qualcosa di specificamente britannico nei racconti dell'orrore (forse

soprattutto in quelli che parlano dell'archetipo del Fantasma). Theroux, che ha scritto la sua storia di tranquillo orrore, *The Black House*, preferisce i racconti ricercati ma orrifici di M.R. James, ed essi sembrano davvero riassumere ciò che c'è di meglio nella storia classica britannica dell'orrore. Ramsey Campbell e James Herbert sono invece entrambi modernisti, e mentre questa famiglia è troppo piccola perché non ci siano somiglianze persino tra cugini di secondo grado, mi sembra che entrambi gli scrittori, molto diversi come stile, punti di vista e metodi di impostazione, facciano cose eccitanti e degne di essere menzionate.

Campbell, residente a Liverpool («parli proprio come uno dei Beatles», dice una donna, stupita, a uno scrittore di Liverpool in *The Parasite*), ha una prosa fredda, quasi gelida, e la sua visione della natia Liverpool è sempre diversa e sconvolgente. In un romanzo o racconto di Campbell, ci sembra di vedere il mondo attraverso la nebbia leggera e variabile di un viaggio con l'LSD che sta per finire... o è appena iniziato. L'eleganza del modo di scrivere e i ricercati passaggi di frasi e immagini lo rendono una specie di Joyce Carol Oates di questo genere letterario (e come la Oates egli è prolifico, e scrive buoni racconti brevi, romanzi e saggi a una velocità sorprendente), e c'è qualcosa di simile a Carol Oates anche nel modo in cui i suoi personaggi vedono il mondo; come quando si fa un viaggio con LSD leggero, c'è qualcosa di freddo e di lievemente schizofrenico nel modo in cui i suoi personaggi vedono le cose... e nelle cose che vedono. Queste sono le sensazioni di Rose mentre fa compere in un grande magazzino a Liverpool in *The Parasite*:

Un gruppo di bambini la guardò passare, gli occhi dipinti nelle cavità. Al pianterreno mani rosse, rosa e gialle su dei bastoni cercavano di toccarla dal bancone dei guanti. Facce anonime color malva si allungavano da sopra colli lunghi come braccia; parrucche appollaiate sulle loro teste.

...L'uomo pelato la stava ancora guardando. La sua testa, che sembrava sistemata in alto su una libreria, splendeva come plastica sotto le luci fluorescenti. I suoi occhi erano chiari, piatti, senza espressione come il vetro; le venne di pensare a una testa in mostra senza la parrucca. Quando una lingua grassa e rosa schizzò fuori dalle sue labbra, fu come se una testa di plastica avesse preso vita.

Del buon materiale. Ma strano: così tipico di Campbell da poter essere etichettato. I romanzi horror di qualità non sono frequenti, affatto, ma non ci sembra neppure ci sia mai stata scarsità di buoni romanzi. E con questo voglio dire che si può contare su un buon romanzo dell'orrore e/o del soprannaturale (oppure su uno un po' interessante) ogni anno o quasi, e lo stesso si può dire dei film dell'orrore. Un'annata eccellente può produrne persino tre, tra la robaccia in tascabile sui bambini paranormali antipatici e candidati alla presidenza dell'inferno, e la troppo grande collezione di spropositati errori in edizione rilegata, come *Virgin* di James Petersen. Ma forse paradossalmente, forse no, sono piuttosto rari *gli scrittori bravi* dell'orrore... e Campbell è più che bravo.

Questa è una ragione per cui gli ammiratori di questo genere guardano a *The Parasite* con piacere e sollievo; è addirittura migliore del suo primo romanzo, di cui voglio parlare brevemente. Campbell ha incominciato producendo il suo inconfondibile genere di brevi racconti dell'orrore (come Bradbury e Robert Bloch, la Arkham House pubblicò il primo libro di Ramsey Campbell, *The Inhabitants of the Lake*, che era un clone di Lovecraft).

Sono disponibili alcune antologie dei suoi racconti, la migliore delle quali è *The Height of the Scream*. Un racconto che non si trova in quel libro, sfortunatamente, è *The Companion*, nel quale si narra di un uomo solitario che trascorre le sue vacanze in giro per i luna park e incontra qualcosa di orribile, al di là dell'immaginazione, mentre percorre il tunnel sul treno dei fantasmi. *The Companion* è forse il miglior racconto di orrore scritti in inglese negli ultimi decenni; è sicuramente uno dei pochi che sarà sempre stampato e letto nei prossimi cent'anni; Campbell è un letterato in un genere che ha attratto troppi fumettari, si mantiene distaccato dove troppi scrittori, compreso, tendono verso il melodramma, è incostante in un campo in cui molti dei migliori professionisti spesso diventano prigionieri di regole fisse e stupide, tipiche della composizione fantastica.

Ma non tutti i bravi scrittori di racconti sono capaci di passare al romanzo (Poe tentò con *Le avventure di Arthur Gordon Pym* ed ebbe un successo parziale; Lovecraft fallì due volte dimostrando troppa ambizione con *Il caso di Charles Dexter Ward* e con *Le montagne della follia*, molto più interessante, la cui trama è molto simile a Pym). Campbell ci riuscì quasi senza fatica con un romanzo tanto notevole quanto era sconcertante il titolo: *La bambola che divorò sua madre*. Il libro fu pubblicato senza fanfare nel 1977 in edizione rilegata, e un anno più tardi con ancor meno ostentazione in edizione tascabile... uno di quei casi in cui lo scrittore si chiede se gli editori non pratichino dei riti voodoo, selezionando certi libri perché vengano massacrati sul mercato.

Comunque, andiamo avanti. Per quanto riguarda il salto dai racconti brevi al romanzo: scrivere un romanzo è molto simile a correre sulle lunghe distanze, e ci possiamo quasi accorgere quando l'aspirante romanziere è stanco. Si avverte quando inizia a respirare un po' più forte a pagina cento, ad ansimare e soffiare a pagina duecento, e alla fine barcolla sulla dirittura d'arrivo e non rimane che complimentarsi perché è arrivato in fondo. Ma Campbell corre bene.

Di persona è un uomo divertente e persino allegro (al Congresso mondiale sulla narrativa fantastica del 1977 consegnò a Stephen R. Donaldson il Premio per la narrativa fantastica inglese, una statuetta modernista, per la sua trilogia su Thomas Covenant; Campbell, con il suo accento di Liverpool meravigliosamente marcato e calmo, fece riferimento a essa come al «*dildo scheletrico*». Il pubblico scoppiò a ridere, e qualcuno al mio tavolo si meravigliò: «Sembra proprio uno dei Beatles». Come per Robert Bloch, l'ultima cosa che ci si aspetterebbe è che fosse uno scrittore dell'orrore, più precisamente del genere macabro.

Di *La bambola che divorò sua madre* ha questo da dire, riguardo anche alla capacità di resistenza necessaria per scrivere un romanzo: «Con *La bambola* volevo

creare un nuovo mostro, se possibile, ma in realtà la cosa complicata per me era scrivere un romanzo, poiché fino ad allora avevo scritto solo racconti. «Nel 1961 o '62 presi degli appunti per una storia su un mago di colore che voleva vendicarsi della sua città per quello che gli aveva fatto di sbagliato, vero o immaginato che fosse. Voleva vendicarsi usando delle bambole voodoo per deformare i neonati. Arriva qui la scena standard del dottore che esce dalla sala parto con il viso bianco e dice: «Mio Dio, non è umano!...» L'eccentricità della cosa era che dopo morti, i neonati venivano riportati in vita dal mago con le bambole voodoo. Proprio un'idea di cattivo gusto. Allo stesso tempo si verificò la tragedia del Talidomide, che rese l'idea un po' troppo di cattivo gusto per me e così lasciai perdere. L'idea si ripresentò, credo, in *La bambola che divorò sua madre*, che si fa strada per uscire dal ventre della madre appunto mangiandolo.

«Che differenza c'è tra scrivere romanzi e scrivere racconti? Io penso che il romanzo abbia una sua forza. Mi ci devo avvicinare inconsciamente pensando: Forse inizierò la settimana prossima, forse inizierò il mese prossimo. Poi un giorno mi misi a sedere, iniziai a scrivere, e a mezzogiorno, quando alzai gli occhi, pensai: Mio Dio! Ho iniziato un romanzo! Non ci credo!

«Kirby [McCauley] disse, quando gli domandai quanto doveva essere lungo il romanzo, che 70.000 parole o quasi sarebbero state sufficienti, e io lo presi quasi alla lettera. Quando arrivai a circa 63.000 parole, pensai: Mi rimangono solo 7.000 parole, è tempo di concludere. Ecco perché molti degli ultimi capitoli sembrano succinti».

Il romanzo di Campbell inizia con il fratello di Clare Frayn, Rob, che perde il braccio e la vita in un incidente stradale a Liverpool. Il braccio, amputatosi con l'incidente, è molto importante, perché qualcuno fugge con esso... E lo mangia. Questo mangiatore di braccia, secondo le nostre supposizioni, è un giovane uomo ombroso di nome Chris Kelly. Clare, che rappresenta molte delle idee già etichettate come Nuovo Gotico Americano (sicuramente Campbell è inglese, ma molti dei suoi influssi, sia letterari sia cinematografici, sono americani), incontra un cronista di crimini, di nome Edmund Hall, il quale crede che l'uomo che ha ucciso Rob Frayn sia la versione adulta di un ragazzino che conosceva a scuola, un ragazzino affascinato dalla morte e dal cannibalismo. Parlando di archetipi, preferisco non far uscire il Tarocco del Ghoul, una delle creature più orribili del mondo dei mostri; penso che mangiare la carne dei morti e bere il sangue siano parte dello stesso archetipo. Esiste davvero un «nuovo mostro»? Considerata la rigidità del genere, non credo. e Campbell, invece, deve essere soddisfatto di aver dato nuove prospettive... E non si tratta di un'impresa mediocre. Io credo che in Chris Kelly la faccia che vediamo sia quella del nostro vecchio amico, il vampiro... come la vediamo in un film che assomiglia anche a un romanzo di Campbell, *Il demone sotto la pelle*, del brillante regista canadese David Cronenberg.

Clare, Edmund Hall e George Pugh, il proprietario di una sala cinematografica la cui madre è stata anch'essa uccisa da Kelly, si uniscono in una strana e riluttante compagnia per catturare questo cannibale soprannaturale. Anche qui riecheggia *Dracula* di Stoker. E forse il simbolo più evidente degli ottant'anni di distanza tra i

due libri lo si ritrova nel contrasto tra i sei che danno la caccia al Conte e il gruppo di tre che insegue «Chris Kelly». Non c'è ipocrisia in Clare, Edmund e George: sono personcine piccole piccole, impaurite, confuse, spesso depresse: tendono a chiudersi in se stesse piuttosto che ad aprirsi verso l'esterno, e mentre si avverte distintamente la loro paura, nel libro non c'è niente a implicare che Clare, Edmund e George debbano vincere perché la loro causa è giusta. Sono in un certo senso il perfetto simbolo della sciatteria e della cupezza in cui è piombata l'Inghilterra nella seconda metà del Ventesimo secolo, e si ha la sensazione che se qualcuno di loro se la caverà sarà più per fortuna che per altro.

E i tre riescono a scovare Kelly... Il culmine della caccia avviene nella cantina fetida di un palazzo dei bassifondi condannato alla demolizione, e Campbell crea in questa scena uno dei momenti più evocativi ed efficaci dell'horror moderno. Nella sua surreale evocazione da incubo del male antico, negli sprazzi di «assoluto potere», è una voce della fine del Ventesimo secolo a parlare con forza nella lingua inventata da Lovecraft. Non è un'imitazione, bensì una credibile versione di quegli Antichi Dei lovecraftiani che infestavano Dunwich, Arkham, Providence, Central Falls... e le pagine di *Weird Tales*.

Campbell se la cava bene con i personaggi, pur essendo poco comprensivo nei loro confronti (la sua assenza di emozioni ha l'effetto di raffreddare ancora di più la prosa, e certi lettori la troveranno scostante; potrebbero credere che Campbell, piuttosto che scrivere un romanzo, ne abbia fatto crescere uno in un vaso): Clare Frayn, con le sue gambe tozze e i sogni di eleganza, Edmund con i suoi sogni sinistri di gloria in arrivo, e, meglio di tutti (perché qui Campbell sembra accendere dei veri sentimenti di emozione e cortesia), George Pugh che si aggrappa all'ultimo cinema rimastogli e rimprovera due ragazzine che se ne vanno prima che sia finito l'inno nazionale.

Ma forse il personaggio principale è la stessa Liverpool, con le sue luci al sodio arancioni, i porti e i bassifondi, i cinema convertiti in magazzini all'ingrosso. I racconti di Campbell sembrano vivere e respirare Liverpool in dosi più o meno uguali di attrazione e repulsione, e questo senso del luogo è anche uno dei tratti più notevoli di *La bambola*. La città è dipinta con la stessa ricchezza della Los Angeles di Raymond Chandler degli anni Quaranta e Cinquanta o la Houston degli anni Sessanta di Larry McMurtry. «I bambini giocavano a pallone contro la chiesa», scrive Campbell. «Cristo teneva alte le braccia per la parata». È una piccola riga, quasi buttata lì (come tutti quei terribili guanti protesi in *The Parasite*), ma queste cose si cumulano, e fanno pensare che Campbell creda a un orrore che esiste sia nei punti di vista sia nei fatti.

La bambola che divorò sua madre non è il migliore dei romanzi sin qui trattati (la palma va a *Ghost Story* di Straub o a *La casa degli invasati*) e non è al livello di *The Parasite* di Campbell... ma è davvero buono. Campbell tiene strette le briglie al suo materiale, che potenzialmente sarebbe da giornale popolare, permettendosi addirittura, in certi momenti, di farlo emergere (un insegnante tonto e insensibile siede nella sala dei professori della sua scuola leggendo un giornale che ha in prima pagina il titolo: «Pugnalava giovani vergini e rideva»; il sottotitolo dell'articolo, oscuramente ilare, ci informa che «la sua potenza derivava dal non provare

orgasmo»). Ci fa passare inesorabilmente attraverso livelli di psicologia anormale per arrivare a qualcosa di molto peggiore.

Campbell è estremamente consapevole delle sue radici letterarie: menziona Lovecraft (aggiungendo in maniera quasi inconscia «naturalmente»), Robert Bloch (paragona il finale di *La bambola* nella cantina con il finale di *Psyco*, in cui Lila Crane deve affrontare la «madre» di Norman Bates in una cantina simile), i racconti di orrore urbano di Fritz Leiber (come *Fantasma di fumo*) e lo strano romanzo di Leiber su San Francisco, *Nostra signora delle tenebre* (vincitore del premio come miglior romanzo alla World Fantasy Convention del 1978). In *Nostra signora delle tenebre*, Leiber adotta l'idea che quando una città diventa abbastanza complessa, può acquisire una sua vita propria, separata dalle vite delle persone che ci vivono e lavorano; una consapevolezza maligna legata, in un certo senso, agli Antichi di Lovecraft e, con maggior rilevanza in questo romanzo di Leiber, a Clark Ashton Smith. Un personaggio del romanzo dice, divertendoci, che San Francisco non era senziante prima che la Transamerica Pyramid fosse finita e occupata.

Anche se la Liverpool di Campbell non ha questo tipo di vita consciamente malvagia, il ritratto che ne dipinge dà al lettore la sensazione di osservare un mostro addormentato, semisenziante, che *potrebbe* svegliarsi in qualsiasi momento. Qui il suo debito verso Leiber sembra più chiaro di quello verso Lovecraft, in realtà. In ogni caso, Ramsey Campbell è riuscito a forgiare qualcosa di unico nel suo *La bambola che divorò sua madre*.

D'altra parte James Herbert viene da una tradizione più vecchia: la stessa letteratura horror da rivista pulp che associamo a scrittori come Robert E. Howard, Seabury Quinn, il primo Sturgeon, il primo Kuttner e, in Inghilterra, Guy N. Smith. Smith, autore di innumerevoli tascabili, ha scritto un romanzo il cui titolo è il mio preferito per il classico titolo delle pulp di horror di tutti i tempi: *The Sucking Pit*.

Sembra che stia per parlare male di Herbert, ma non è così. È vero che non è molto stimato dai suoi colleghi al di qua e al di là dell'Atlantico; quando ho fatto il suo nome, la gente ha sempre storto il naso (un po' come suonare un campanello ai cani per vederli sbavare), ma quando si prova ad approfondire, si scopre che ben pochi nel nostro genere hanno davvero letto Herbert: il fatto è che James Herbert è forse il miglior scrittore di horror grossolano dai tempi della morte di Robert E. Howard e credo che il creatore di Conan avrebbe reagito con entusiasmo alle opere di Herbert, anche se i due uomini si trovano all'opposto in molte cose. Howard era grosso e aveva le spalle larghe; nelle poche foto che ci rimangono la sua faccia è priva di espressione, con un'ombra, si potrebbe pensare, di timidezza o diffidenza. James Herbert è mediamente alto, magro, sorride spesso, è aperto e franco. Ovviamente la differenza più grande è che Howard è morto e Herbert no, ah-ah.

Le migliori opere di Howard, le storie di Conan il Barbaro, sono ambientate nella mitica regione della Cimmeria, in un lontano, mitico passato abitato da mostri e bellissime, sensuali vergini bisognose di aiuto. E Conan è felice di salvarle... se il prezzo è giusto. I lavori di Herbert trovano la loro ambientazione nell'Inghilterra del presente, in genere nella periferia di Londra o nelle contee più a sud. Howard visse sempre in ambienti rurali (visse e morì in una piccola cittadina di nome Cross Plains,

nel Texas); Herbert è nato a Londra, figlio di ambulanti, e il suo scrivere riflette una variegata carriera come cantante rock, artista e dirigente.

E nella sfuggente materia dello stile (parola oscura che potrebbe esser meglio definita come «piano o metodo d'attacco») che Herbert richiama con maggior forza lo Howard che fu. Nei suoi romanzi di horror (*I topi*, *Nebbia*, *Il superstite*, *La reliquia*, *L'orrenda tana* e *The Dark*) Herbert non scrive solamente; ma, come fece Robert E. Howard, si mette gli stivali da guerra e va all'assalto del lettore con l'horror.

Datemi un momento per mettere in rilievo una similitudine tra James Herbert e Ramsey Campbell, solo in virtù del loro essere inglesi: scrivono tutti e due in quella chiara, lucida, esatta prosa che solo chi è nato in Inghilterra sembra capace di produrre. Penserete che per un romanziere che venga pubblicato, la capacità di scrivere in modo lucido sia fondamentale, ma non è così. Se non mi credete, andate nella vostra libreria a vedere i tascabili. Vi anticipo che troverete un tale carnevale di partecipi pericolanti, frasi sbagliate e persino mancanza di accordo tra soggetto e verbo, da farvi venire i capelli bianchi. Si pensa che i correttori di bozze e gli editori dovrebbero eliminare questi errori se gli scrittori di questo imbarazzante inglese non lo fanno, ma molti di loro sembrano altrettanto illetterati degli autori che cercano di correggere.

Ma peggio degli errori di grammatica, molti scrittori sembrano totalmente incapaci di spiegare semplici operazioni o azioni con la chiarezza necessaria a farle immaginare al lettore con l'occhio della sua mente. Parte di questo è dato dall'errore dello scrittore nel visualizzare; l'occhio della sua mente sembra appannato o mezzo chiuso. Ma la colpa principale va al più importante degli strumenti dello scrittore, il vocabolario. Se state scrivendo una storia di case stregate e non sapete la differenza tra un timpano e uno spiovente, tra una cupola e una torretta, tra un rivestimento e uno zoccolo, avrete dei problemi, signore e signori.

Ora, capitemi bene; io penso che il libro di Edwin Newman sulla degenerazione della lingua inglese fosse moderatamente divertente ma spesso noioso e lezioso, il libro di un uomo che vorrebbe mettere il linguaggio in una campana di vetro chiusa ermeticamente (come un cadavere tutto rileccato in una bara di vetro) invece di mandarlo nelle strade a contatto con la gente. Ma il linguaggio ha le sue regole e la sua ragione di vita. I parapsicologi potranno parlare di percezioni extrasensoriali; gli psicologi e i neurologi diranno che non esistono; ma chi ama i libri e la lingua, sa che la parola stampata è in realtà una specie di telepatia. In molti casi lo scrittore fa il suo lavoro in silenzio, piegando pensieri in simboli composti di lettere raggruppate e separate l'una dall'altra da uno spazio bianco, e in genere il lettore legge in silenzio, riconoscendo i simboli e reintegrandoli in pensieri e immagini. Louis Zukofsky, il poeta (autore, tra gli altri libri, di *A*), disse che anche il modo in cui le parole appaiono sulla pagina (lo spazio dai margini del foglio, la punteggiatura, il punto sulla riga in cui finisce il paragrafo) ha una storia da raccontare. «La prosa», disse Zukofsky, «è poesia».

È forse vero che i pensieri dello scrittore e quelli del lettore non coincidono esattamente, che l'immagine dello scrittore e quella del lettore non sono mai le stesse

al cento per cento. Dopotutto, non siamo angeli, siamo stati creati inferiori a loro, e il nostro linguaggio è follemente zoppicante, come potrà testimoniare ogni poeta o romanziere. Non esiste scrittore creativo che non abbia patito lo scontro con quel muro che sta ai limiti del linguaggio, che non abbia maledetto la parola che non esiste. È difficile parlare di emozioni come il dolore e l'amore, ma anche una semplice operazione come il guidare una macchina a cambio manuale fino al primo semaforo può presentare difficoltà insormontabili se si cerca di scrivere come si deve fare invece di farlo. E se non ci credete, scrivete su un foglio le istruzioni, e date la vostra macchina a un amico che non sa guidare... prima sarà meglio che controlliate la vostra assicurazione, però.

Lingue diverse sembrano adatte a diversi scopi; i francesi potrebbero avere la fama di grandi amatori perché il francese sembra particolarmente adatto a esprimere emozioni (non esiste un'espressione migliore di *Je t'aime...* e nessun'altra lingua che renda davvero possibile esprimere il proprio attaccamento per qualcuno). Il tedesco è la lingua adatta a spiegare e a insegnare (ma è una lingua fredda; il suono di molte persone che parlano tedesco sembra il rumore di macchinari in funzione in una fabbrica). L'inglese è molto adatto a esprimere il pensiero e abbastanza adatto a esprimere le immagini, ma non ha niente di grazioso (anche se, come ha notato qualcuno, ha i suoi momenti di strana perversione; pensate al delizioso ed euforico suono delle parole «*proctological examination*»). Comunque, mi è sempre parso inadatto a esprimere sentimenti. Né «*Why don't we go to bed together*», né l'allegro ma innegabilmente crudo «*Baby, lets fuck*», eguagliano «*Voulez-vous coucher avec moi ce soir?*» Ma si deve cercare di fare il possibile con quello che si ha... E, come possono testimoniare i lettori di Shakespeare e Faulkner, il meglio che si può fare è spesso molto buono.

Gli scrittori americani, in genere, straziano molto di più la lingua rispetto ai loro cugini inglesi (anche se sono pronto a discutere con chiunque sul fatto che l'inglese degli inglesi è molto più sciatto dell'inglese degli americani: molti scrittori inglesi hanno l'infelice abitudine di scrivere in modo monotono; è una monotonia in un inglese perfettamente corretto, ma rimane monotonia), spesso perché da piccoli hanno avuto pochi e confusi insegnamenti di grammatica; ma la miglior prosa americana ha una forza che è rara da vedersi nella prosa o nella poesia inglesi: prendete per esempio scrittori così diversi tra di loro come James Dickey, Harry Crews, Joan Didion, Ross McDonald, John Irving.

Sia Campbell sia Herbert scrivono in quell'inconfondibile, impeccabile stile inglese; le loro storie vanno per il mondo con i pantaloni abbottonati, le zip tirate su e le bretelle a posto... ma con che diversità d'effetto!

James Herbert ci viene incontro a mani alzate, ma solo per attirare la nostra attenzione; ci prende per il bavero e comincia a urlarci in faccia. Non è un metodo d'attacco molto raffinato, e nessuno lo paragonerà mai a Doris Lessing o a V.S. Naipaul... ma funziona.

Nebbia (nessun rapporto con *Fog*, il film di John Carpenter) è una storia policentrica su quello che succede quando un'esplosione sotterranea rompe un contenitore d'acciaio che era stato sepolto dal ministero della Difesa inglese e che

conteneva un organismo vivente chiamato micoplasma (un maligno protoplasma che potrebbe far ricordare a certi lettori un oscuro film giapponese degli anni Cinquanta dal titolo *Uomini H*), che sembra una nebbiolina gialloverde. Si attacca al cervello degli uomini e degli animali che ne vengono investiti, come la rabbia, e li fa diventare dei maniaci omicidi. Alcuni degli incidenti di questo tipo che capitano agli animali sono particolarmente orribili; un contadino è calpestato a morte dalle sue vacche in un pascolo nebbioso, e un negoziante ubriaco che sembra odiare tutto all'infuori dei suoi piccioni viaggiatori (e in particolare un vecchio compagno, un piccione di nome Claude) viene accecato dai suoi stessi animali, tornati a casa volando attraverso la nebbia. Il bottegaio, tenendosi tra le mani quello che gli è rimasto della faccia, sale sul tetto dove sono tutti gli uccelli e precipita da lì verso la morte.

Herbert non usa mai la finezza e non si tira indietro davanti al grossolano; sembra anzi dirigersi con decisione e interesse verso nuovi orrori. In una scena un autista di bus impazzito castra il professore che è stato la sua Nemese con un paio di cesoie da giardiniere; in un altro, un vecchio bracconiere che era stato preso e picchiato dal proprietario delle terre subisce gli effetti della nebbia, va a cercare il padrone e lo inchioda al suo tavolo da pranzo prima di finirlo con un'ascia. Uno sprezzante banchiere viene chiuso nella sua camera blindata, un insegnante di ginnastica è pestato a morte dai suoi studenti, e nella scena più efficace del libro quasi centocinquanta residenti e villeggianti di Bournemouth si gettano nell'oceano in un suicidio di massa, sullo stile dei lemming.

Nebbia fu pubblicato nel 1975, tre anni prima dei raccapriccianti eventi di Jonestown, in Guyana, e in molti episodi del libro, in particolare nell'episodio di Bournemouth, Herbert sembra averlo previsto. Vediamo tutto dagli occhi di una giovane donna di nome Mavis Evers. La sua amante lesbica l'ha appena lasciata dopo avere scoperto le gioie di una vita eterosessuale, e Mavis è andata a Bournemouth per suicidarsi... una piccola ironia degna dei migliori fumetti della Entertaining Comics. Entra in acqua fino al petto, si impaurisce e decide di provare a vivere per un altro po' di tempo. Le correnti quasi la uccidono, ma dopo una breve, intensa lotta, riesce a raggiungere l'acqua bassa. Girandosi verso la spiaggia, Mavis vede questa scena da incubo:

C'erano centinaia, forse migliaia, di persone che scendevano le scalette della spiaggia e camminavano verso di lei, verso il mare! Stava sognando?... La gente della città marciava compatta, una muraglia umana, verso il mare, senza emettere alcun suono, con lo sguardo fisso all'orizzonte come se qualcosa li stesse chiamando. Le loro facce erano bianche, sembravano in trance, quasi inumane. E tra loro c'erano dei bambini; alcuni camminavano da soli, e sembravano non appartenere a nessuno; quelli che non potevano camminare venivano trasportati. Molti erano in pigiama, alcuni nudi, si erano alzati dal letto come per rispondere a una chiamata che Mavis non aveva né visto né sentito...

Ricordate che questo fu scritto prima della tragedia di Jonestown.

Alla luce di quello che successe in Guyana, ricordo un commentatore che intonò con oscura e solenne pomposità: «È un evento che nemmeno la mente umana più tenebrosamente fertile poteva immaginare». Ripensai alla scena di Bournemouth da Nebbia e pensai: Sbagliato. James Herbert l'aveva immaginato.

... e avanzavano ancora, senza ascoltare le sue urla, senza vederla.

Capì di essere anche lei in pericolo e corse verso di loro in un vano tentativo di passare, ma la respinsero, incuranti dei suoi lamenti mentre lottava. Riuscì a farsi strada tra di loro per qualche metro ma quelli che si trovò davanti erano innumerevoli, e la respinsero indietro, nel mare in attesa...

Come avrete capito, la povera Mavis ottiene il suo suicidio, che lo voglia o no. E, per l'appunto, sono le scene di orrore e violenza esplicite come quella appena descritta a mettere Herbert al centro di molte critiche nella sua Inghilterra. Mi raccontò di essersi stufato di sentirsi fare sempre la domanda: «Ma lei scrive di violenza fine a se stessa?» e di aver risposto a un giornalista: «Giusto. Scrivo della violenza fine a se stessa, come Harold Robbins scrive del sesso fine a se stesso, e Robert Heinlein scrive fantascienza fine a se stessa, e Margaret Drabble scrive letteratura fine a se stessa. Solo che a loro non glielo chiede nessuno, vero?»

E su come Herbert arrivò a scrivere *Nebbia*, risponde: «è quasi impossibile ricordarsi da dove viene un'idea, voglio dire che un'idea può venire da molte fonti. Ma per come la ricordo, il seme nacque durante una riunione d'affari. Lavoravo in una agenzia di pubblicità, in quei giorni, ed ero nell'ufficio del direttore creativo, un uomo molto tardo. E di colpo pensai: Cosa succederebbe se quest'uomo si girasse, andasse alla finestra, l'aprisse, e si buttasse di sotto?»

Herbert si baloccò per un po' con l'idea e alla fine si mise a scrivere il romanzo, impiegando quasi otto mesi di week-end e di notti per metterlo insieme. «La cosa di questo libro che mi piace di più», dice, «è che non ha limiti di struttura o di luogo. Potrebbe semplicemente continuare finché la cosa non si risolva. Mi piaceva lavorare sui protagonisti, ma mi divertivano anche le vignette perché quando mi stancavo di quello che stavano facendo gli eroi, potevo andarmene per qualsiasi tangente preferissi. Per tutta la stesura del libro, la mia sensazione fu: «Voglio divertirmi. Voglio provare ad arrivare in cima; voglio vedere ciò che mi rimarrà».»

Nella sua costruzione, *Nebbia* mostra l'influenza di quegli apocalittici film sui Grandi Insetti dei primi anni Sessanta. Ci sono tutti gli ingredienti: c'è uno scienziato pazzo che si balocca con qualcosa che non capisce e che è ucciso dal micoplasma che inventa; i militari che provano armi segrete e generano l'orrore; l'eroe, il «giovane scienziato», John Holman, che incontriamo la prima volta quando salva una ragazzina dalla Fessura che ha Liberato la Nebbia sul Mondo Ignaro; la bella fidanzata, Casey; l'obbligatoria riunione di scienziati, che ciànciano del «metodo F100 di dispersione della nebbia» e si lamentano del fatto che il biossido di carbonio non può essere usato per disperdere la nebbia perché «l'organismo se ne ciba», pur informandoci del fatto che la nebbia è in realtà un «organismo simile a una pleuro-polmonite».

Ricordiamo questi orpelli fantascientifici in film come *Tarantola*, *La mantide omicida*, *Assalto alla Terra* e una dozzina di altri; eppure ci si accorge anche che, appunto, sono solo orpelli; e il fulcro del romanzo di Herbert non sta nell'origine o nella composizione della nebbia, ma nei suoi effetti decisamente dionisiaco-omicidi, nei suicidi, nelle aberrazioni sessuali e in tutti i tipi di comportamento deviante. Holman, l'eroe, è il nostro rappresentante del mondo apollineo, e per essere giusti con Herbert, va detto che è un personaggio molto più interessante dei personaggi interpretati da William Hopper, Craig Stevens e Peter Graves in vari film sui Grandi Insetti... o pensate al povero Hugh Marlowe in *La Terra contro i dischi volanti*, le cui uniche battute nell'ultimo terzo del film sembrano essere: «Continuate a fare fuoco sul disco!» e «Sparate al disco finché non lo distruggete!»

Comunque, il nostro interesse nelle avventure di Holman e la voglia di sapere se la sua fidanzata Casey si riprenderà o no dagli effetti della sua lotta con la nebbia (quale reazione avrà quando le dovrà dire che mentre era sotto l'influenza della nebbia ha piantato le forbici nello stomaco di suo padre?) si raffredda molto se lo si paragona all'interesse del tipo morboso fermiamoci-un-attimo-e-diamo-un'occhiata-a-questo-incidente che si ha per la vecchietta mangiata viva dai suoi gatti o per il pilota pazzo che fa precipitare il suo Jumbo carico di persone sul grattacielo in cui lavora l'amante di sua moglie.

Credo che la narrativa popolare si divida da sola, molto naturalmente, in due metà: quella che chiamiamo la «narrativa mainstream» e quella che definirei «narrativa pulp». Le riviste pulp, incluse le cosiddette «pulp del brivido», di cui *Weird Tales* era la miglior esponente, sono sparite da tempo dalle scene, ma rivivono nel romanzo e fanno fare ottimi affari nei tascabili. Molte di queste storie pulp sarebbero state pubblicate a puntate, nelle riviste che vissero all'incirca dal 1910 al 1950, se fossero state scritte allora. Ma non restringerei il termine pulp solo ai generi horror, fantasy, fantascienza, storie di detective e western; Arthur Hailey, per esempio, io credo che scriva storie pulp moderne. Gli ingredienti ci sono, dall'inevitabile violenza all'inevitabile vergine in pericolo. I critici che hanno regolarmente messo Hailey sulla graticola sono gli stessi che, in modo davvero irritante, dicono che il romanzo è divisibile in due sole categorie: «letteratura», che può aver successo o fallire in virtù dei suoi meriti, e «letteratura popolare», che fallisce sempre, non importa quanto buona sia (ogni tanto uno scrittore come John D. McDonald può essere elevato nella mente dei critici da scrittore di «letteratura popolare» a scrittore di «letteratura», e a questo punto il suo intero lavoro può essere rivalutato).

La mia idea è che attualmente la narrativa sia composta da tre categorie: letteratura, narrativa mainstream e narrativa pulp, e la classificazione non esaurisce il lavoro del critico, ma gli dà un posto dove almeno posare i piedi. Dire che un romanzo è «pulp» non è come dire che è un brutto romanzo, o che non darà piacere al lettore. Certamente siamo pronti ad ammettere che gran parte della narrativa pulp è scadente; ma non si può dire molto in difesa di certe patacche dell'era pulp come *Le sette teste di Bushongo* di William Shelton o *La vergine di Satana* di Ray Cummings. D'altra parte, Dashiell Hammett pubblicò molti racconti nelle riviste pulp (più che altro nella notevole *Black Mask*, nella quale apparvero anche racconti di Raymond

Chandler, James M. Cain e Cornell Woolrich); il primo lavoro di Tennessee Williams, un racconto vagamente lovecraftiano intitolato *La vendetta di Nitocris*, apparve in uno dei primi numeri di *Weird Tales*; Bradbury iniziò allo stesso modo, e così anche MacKinlay Kantor, che poi avrebbe scritto *Andersonville*.

Condannare la scrittura in stile pulp è come dare della puttana a una ragazza di difficili condizioni familiari. Il fatto che noti critici, specializzati nel nostro genere o no, continuino a farlo mi fa sentire triste e arrabbiato. James Herbert non è il nuovo Tennessee Williams, in attesa del suo momento di emergere come una grande figura della letteratura moderna; è quel che è, e tutto ciò che è, come direbbe Braccio di Ferro. Io dico che quello che è, è buono. Mi è piaciuto molto il commento di John Jakes sulla sua saga della famiglia Bicentennial/Kent. Disse che Gore Vidal era la Rolls Royce dei romanzieri storici; lui era la Chevrolet Vega. Quello che Jakes modestamente non disse è che tutte e due le macchine vi porteranno dove volete andare; il modo in cui concepite lo stile riguarda voi.

James Herbert è l'unico scrittore di cui abbia parlato in queste pagine a essere decisamente nella tradizione pulp. È specializzato in morti violente, confronti sanguinosi, sesso esplicito e in certi casi eccentrico, eroi giovani, forti e virili in possesso di bellissime fidanzate. Il problema che deve essere risolto è in molti casi solo apparente, e l'impulso della storia è diretto solo alla risoluzione di quel problema. Ma nel suo ambito ristretto, Herbert scrive bene. Fin dall'inizio, ha sempre rifiutato di accontentarsi di personaggi di cartone da muovere sul campo da gioco del romanzo; spesso vengono date delle motivazioni nelle quali identificarsi, comunque credibili, come nel caso della povera Mavis, destinata al suicidio. Mavis riflette con una sorta di pietoso e sconvolgente disprezzo che «Lei voleva che sapessero che si era suicidata; la sua morte, al contrario della sua vita, doveva avere un senso. Anche se solo Ronnie avrebbe capito fino in fondo la ragione». Questa è un'introspezione del personaggio che non si può definire notevole, ma è perfettamente adeguata agli scopi di Herbert, e se l'ironico risultato finale è simile a molti finali dei fumetti horror della E.C., in questa forma letteraria si può vedere di più, e quindi credere di più, e questa è una vittoria di Herbert che il lettore può condividere. Inoltre, Herbert ha continuato a migliorare. *Nebbia* è il suo secondo romanzo; quelli che seguono mostrano un gratificante sviluppo dello scrittore, culminante forse in *La reliquia*, che ci mostra un autore uscito del tutto dal pulp ed entrato nel più vasto campo del mainstream.

9

Il che ci porta ad Harlan Ellison... e a una serie di problemi. Perché è impossibile separare l'uomo dal suo lavoro. Ho deciso di chiudere questa breve rassegna su alcuni elementi della letteratura horror parlando delle opere di Harlan Ellison perché, anche se lui rifiuta l'etichetta di «scrittore di horror», riassume per me il meglio del termine. Concludere con Ellison è quasi obbligatorio perché nei suoi racconti di fantasy e horror va a toccare tutte quelle cose che ci terrorizzano e divertono (a volte

tutte e due le cose allo stesso tempo) nelle nostre vite. Ellison è ossessionato dalla morte di Kitty Genovese, un omicidio che compare nel suo *Il guaito dei cani battuti* e in molti dei suoi saggi, e dai suicidi di massa a Jonestown; ed è convinto che l'ayatollah dell'Iran abbia creato un senile sogno di potere in cui viviamo tutti (un po' come uomini e donne di un racconto fantastico che alla fine si accorgono di vivere nelle allucinazioni di uno psicopatico). E, più che altro, mi sembra che le opere di Ellison siano adatte per una conclusione, perché lui non si guarda mai indietro; è stato l'uomo di punta del settore per molti anni, e se esiste uno scrittore di fantasy cui intitolare gli anni Ottanta, Harlan Ellison è quello scrittore. Ha deliberatamente provocato un numero incredibile di controversie sui suoi lavori: uno scrittore che conosco bene lo considera una moderna reincarnazione di Jonathan Swift e un altro si riferisce a lui come a «quel figlio di puttana senza talento». E in tutta questa confusione, Ellison vive felicemente.

«Tu non sei uno scrittore», mi disse una volta un giornalista in tono leggermente offeso; «tu sei una maledetta industria. Come puoi pensare di esser preso sul serio se continui a sfornare un libro all'anno?» Prima di tutto, io non sono una «maledetta industria» (a meno che non si tratti di un'industria a conduzione familiare); io lavoro con un ritmo costante, ecco tutto. Lo scrittore che produce un libro ogni sette anni non sta facendo Pensieri Profondi; anche un libro lungo richiede al massimo tre anni. No, uno scrittore che produce un solo libro in sette anni sta facendosi delle seghe. Ma la mia fecondità (per quanto io possa essere definito fecondo) impallidisce di fronte a quella di Ellison, che ha scritto a una velocità incredibile; fino al 1979 aveva pubblicato più di mille racconti. Oltre a quelli pubblicati sotto il suo nome vero, Ellison ha scritto con i nomi di: Nalrah Nosille, Sley Harson, Landon Ellis, Derry Tiger, Price Curtis, Paul Merchant, Lee Archer, E.K. Jarvis, Ivar Jorgensen, Clyde Mitchell, Ellis Hart, Jay Solo, Jay Charby, Wallace Edinondson e Cordwainer Bird.⁷⁰

Il nome Cordwainer Bird è un buon esempio dell'instancabile arguzia di Ellison e del suo odio per lavori che ritiene vera roba. Ha scritto sceneggiature sin dall'inizio degli anni Sessanta, comprese alcune per *Alfred Hitchcock presenta*, *The Man from U.N.C.L.E.*, *The Young Lawyers*, *The Outer Limits*, e quello che è stato giudicato dai fan il migliore di tutti gli episodi televisivi di *Star Trek*, *The City on the Edge of Forever*.⁷¹ Nello stesso periodo in cui stava scrivendo certe sceneggiature per

⁷⁰ Tutto tratto dalla voce «Ellison» (su *The Science Fiction Encyclopedia*) di John Clute e Peter Nicholls. È ovvio che «Nalrah Nosille» è Harlan Ellison al contrario. Altri nomi che usò (E.K. Jarvis, Ivar Jorgensen e Clyde Mitchell) sono «nomi della casa». Nella terminologia delle riviste pulp, un *house name*, un «nome della casa» è il nome di uno scrittore inesistente ma molto prolifico... perché molti scrittori pubblicavano racconti sotto quello pseudonimo quando avevano un altro racconto nello stesso numero. Quindi Jorgensen pubblicava fantasy alla Ellison quando era Ellison e horror in chiave sessuale quando era qualcun altro (in questo caso, Paul Fairman). A questo va aggiunto che Ellison ha poi riconosciuto tutti i suoi lavori pubblicati sotto pseudonimo, e fino al 1965 ha sempre pubblicato con il suo nome. Come ha detto, ha «un impulso da lemming che lo spinge a mettersi in mostra».

⁷¹ Questa potrebbe essere la nota più lunga della storia, ma devo proprio fermarmi e raccontare due altre storie di Harlan, una apocrifa, l'altra è la versione di Harlan dello stesso avvenimento. La versione apocrifa, che ascoltai per la prima volta in una libreria di fantascienza e poi a diverse

convention di fantasy e fantascienza, è questa: si diceva che la Paramount avesse organizzato una riunione di preproduzione con i Grossi Nomi della Fantascienza prima di girare *Star Trek*. Lo scopo della conferenza era buttar giù qualche idea per una missione così grande da far arrivare l'astronave *Enterprise* sul Grande Schermo... e la parola che il dirigente di turno continuava a sottolineare era proprio *grande*. Uno scrittore suggerì che l'astronave potesse essere risucchiata in un buco nero (la Disney si gettò sull'idea solo tre mesi dopo). Il dirigente Paramount pensava non fosse grande abbastanza. Un altro suggerì che Kirk, Spock e gli altri potevano scoprire una pulsar che era in realtà un organismo vivente. Allo scrittore fu rimproverato che anche quest'idea non era abbastanza grande; ancora una volta agli scrittori fu ricordato di pensare a cose *grandi*. La leggenda dice che Harlan rimase in silenzio, a pensare... solo che ad Harlan bastano pochi secondi. Pensò. Disse: «La *Enterprise* entra in una distorsione interstellare, la più grande di tutte le distorsioni interstellari. In pochi secondi è trasportata per un numero incredibile di anni-luce ed esce davanti a un enorme muro grigio. Il muro è il limite dell'intero universo. Scott spara con tutta la forza dei suoi cannoni ionici per rompere il muro e vedere cosa c'è oltre il limite dell'universo. E, a guardarli, bagnata da un'incredibile luce bianca, c'è la Faccia Stessa di Dio».

Seguì un breve silenzio. Poi il dirigente disse: «Non è abbastanza grande. Non vi avevo detto di pensare a qualcosa di *grande*?»

In risposta, si dice che Ellison l'abbia mandato a quel paese e se ne sia andato. Ecco come Harlan racconta i fatti: «La Paramount cercava da tempo di fare un film su *Star Trek*. Roddenberry voleva che il suo nome comparisse nei titoli di testa... Il problema era che non sapeva assolutamente scrivere. La sua unica idea, fatta sei o sette volte nella serie e anche nel film, è che la *Enterprise* si avventura nello spazio più remoto, trova Dio e Dio è pazzo, o è un bambino o è tutti e due. Venni chiamato due volte, prima del 1975, per parlare della storia. Anche altri erano stati convocati. La Paramount non riusciva a decidersi e avevano anche cercato di cacciare Gene [Roddenberry] dal progetto un paio di volte, finché lui non portò con sé gli avvocati. Poi alla Paramount cambiò ancora la guardia e vennero Diller ed Eisner dalla Abc con un sacco di persone. Uno di loro era un ex arredatore di scena... di nome Mark Trabulus.

«Roddenberry suggerì che fossi io a scrivere la sceneggiatura insieme a questo Trabulus... l'ultimo degli incapaci cui la Paramount aveva assegnato il progetto. Parlai con Gene della storia. Mi disse che volevano storie sempre più grandi, e qualsiasi cosa venisse suggerita, non era mai grande abbastanza. Delineai una traccia e a Gene piacque. Fu fissato un appuntamento con Trabulus per l'11 dicembre del 1975. L'appuntamento fu annullato, ma ci incontrammo lo stesso il 15. Eravamo io, Gene e Trabulus nell'ufficio di Gene nel palazzo Paramount.

«Gli raccontai la storia. Implicava che si andasse alla fine dell'universo conosciuto per tornare indietro nel tempo nel Pleistocene, quando l'Uomo apparve per la prima volta. Avevo immaginato uno sviluppo parallelo della vita dei rettili, che avrebbero potuto imporsi come la specie dominante del pianeta se i mammiferi non avessero prevalso. C'era anche un'intelligenza aliena venuta da una lontana galassia in cui i serpenti erano divenuti la razza dominante, e una creatura-serpente che era venuta sulla Terra del futuro e aveva visto gli uomini vincitori. Aveva visto anche i suoi antenati eliminati ed era tornata indietro, nel passato, a porre delle distorsioni nel flusso del tempo così che i rettili potessero battere gli uomini. La *Enterprise* torna anch'essa indietro per rimettere a posto il tempo, trova l'alieno-serpente, e gli uomini della nave sono posti di fronte al problema morale se abbiano o no il diritto di spazzare via un'intera forma di vita solo per assicurare il loro controllo territoriale nel presente e nel futuro. In breve, la storia si svolgeva in tutti i tempi e in tutti gli spazi, conteneva problemi di natura morale.

«Trabulus ascoltò tutto e stette in silenzio per qualche minuto. Poi disse: 'Sai, sto leggendo questo libro scritto da un tipo di nome Von Daniken, e lui ha provato che i calendari maya sono proprio uguali ai nostri, quindi devono essergli stati dati dagli alieni. Non puoi metterci dentro qualche maya?'

la TV (nel frattempo vinceva ben tre premi della Writers Guild of America, cosa mai riuscita a nessuno prima di lui) Ellison aveva ingaggiato una dura battaglia, una specie di guerriglia creativa, con certi produttori televisivi a causa di quello che lui considerava un deliberato tentativo di degradare il suo lavoro e di degradare la televisione stessa. Nei casi in cui pensava che il suo lavoro fosse stato così annacquato da non volere il nome tra gli autori, assumeva lo pseudonimo di Cordwainer Bird, un nome che torna ancora in *The New York Review of Bird*, nell'antologia *Strange Wine*, ed è un racconto follemente divertente che potrebbe benissimo essere sottotitolato «I sette di Chicago vanno da Brentano's».

Cordwainer è un'antica parola inglese che significa «calzolaio»; così il significato letterale del nome che Ellison usa per sceneggiature che sono state rovinare oltre ogni possibile uso è quello di «uno che fa le scarpe per gli uccelli». Ed è, credo, una spiegazione buona come un'altra per tutti i lavori in cui si impegna la televisione, e rende bene l'idea della sua utilità.

Non è lo scopo di questo libro il parlare delle persone per sé, e neanche voglio, in questo capitolo sulla letteratura dell'orrore, ricoprire una funzione tipo «il personale sguardo dello scrittore»; questo è il compito della rivista *People*. Ma, nel caso di Harlan Ellison, lo scrittore e le sue opere sono così mischiati da non poter più essere separati.

Il libro di cui voglio parlare è l'antologia di racconti *Strange Wine* (1978). Ma ogni antologia di Ellison sembra costruita sulle antologie precedenti, ognuna sembra il reportage di Ellison sul mondo esterno visto da «Dove è ora Harlan». E così si deve discutere del libro in modo più personale. È lui a chiederlo, e se questo non importa molto, anche le sue opere lo richiedono... e questo invece conta.

La letteratura, per Ellison, è ed è sempre stata un nervoso groviglio di contraddizioni. Dice di non essere un romanziere, ma ha scritto almeno due romanzi, e uno di questi, *Rockabilly* (poi ribattezzato *Spider Kiss*), rimane uno dei tre migliori romanzi mai pubblicati sul cannibalistico mondo del rock'n'roll. Dice di non essere uno scrittore di fantasy, ma quasi tutte le sue storie sono fantastiche. In *Strange Wine* facciamo la conoscenza di uno scrittore che fa scrivere le sue cose dai *gremlins* dopo che la sua ispirazione si è inaridita; si incontra anche un grazioso ragazzino ebreo perseguitato da sua madre dopo che lei è morta («Mamma, perché non te ne vai?» chiede disperatamente Lance, il ragazzino ebreo in questione al fantasma, a un certo punto; «Ti ho visto mentre ti toccavi la notte scorsa», risponde tristemente Mamma).

Nell'introduzione alla più terrificante delle storie del libro, *Croatoan*, Ellison dice che sul tema dell'aborto è a favore della libera scelta, proprio come ha detto nei suoi

«Guardai Gene; Gene mi guardò; non disse niente. Io guardai Trabulus e dissi: 'All'inizio del tempo non c'era nessun maya'. E lui disse: 'E chi noterà la differenza?' E io dissi: *Io* noterò la differenza. È un suggerimento cretino'. Allora Trabulus si arrabbiò molto e disse che i maya gli piacevano e non capiva perché non piacessero a me se davvero volevo scrivere questo film. Io allora dissi: 'Io sono uno scrittore. Non so cosa sei tu!' Mi alzai e me ne andai. Quella fu la fine della mia collaborazione con il film *Star Trek*.» Il che lascia noi mortali, che non riusciamo mai a trovare la parola giusta al momento giusto, con niente da dire se non: «Avanti, Harlan!»

racconti e nei saggi degli ultimi vent'anni di essere un progressista e un libero pensatore,⁷² ma *Croatoan*, come la maggior parte dei racconti di Ellison, è duramente moralista, sembra il discorso di un profeta del Vecchio Testamento. In altri dei suoi racconti horror c'è ben più dell'odore di quelle terrificanti storie in cui spesso il finale richiedeva che il malvagio vedesse i suoi crimini ritorti su di sé... ma alla decima potenza. Nelle opere di Ellison l'ironia è molto più tagliente, e la sensazione che giustizia sia stata fatta e l'equilibrio ristabilito è meno convincente. Non è molto chiaro chi siano i vincitori e chi i perdenti, nei suoi racconti. A volte ci sono sopravvissuti. A volte no.

Croatoan usa come punto di partenza il vecchio mito degli alligatori sotto le strade di New York (si veda anche *V* di Thomas Pynchon e un romanzo comico-orrifico intitolato *Death Tour*, di David J. Michael; questo è un incubo urbano stranamente convincente). Ma la storia di Ellison parla di aborto. Può non essere antiabortista (da nessuna parte scrive comunque di essere abortista), ma la storia è certamente molto più affilata e sconvolgente degli ingialliti articoli di giornale che tutti quelli del diritto-alla-vita sembrano tenere nei portafogli o nelle borse così da poterli avere a portata di mano in una discussione: questo racconto vuol dare a intendere di esser stato scritto da un bambino ancora *in utero*. «Non vedo l'ora di guardare il sole e i fiori», pensa il feto. «Non vedo l'ora di guardare la faccia di mia madre che mi sorride...» Ovviamente, termina con il feto che dice: «Ieri notte mia madre mi ha ucciso».

Croatoan comincia con il protagonista che getta il feto abortito nel gabinetto. Le signore che si sono occupate di tutto hanno già riposto i loro strumenti e se ne sono andate. Carol, la donna che ha avuto l'aborto, perde la testa e ordina al protagonista di andare a ritrovare il feto. Cercando di calmarla, lui scende in strada con un piede di porco... alza un tombino, e scende in un altro mondo.

La faccenda degli alligatori comincia con la moda anni Cinquanta del «regala-al-bambino-un-piccolo-alligatore-non-sono-la-cosa-più-carina-del-mondo?» Il bambino avrebbe tenuto l'alligatore per qualche settimana, poi il piccolo alligatore non sarebbe più stato tanto piccolo. Avrebbe cominciato a mordicchiare, a fare uscire il sangue, e via giù per il cesso. Non è così improbabile credere che potrebbero essere tutti lì, nei pozzi neri della nostra società, a mangiare, a crescere, in attesa di assalire il primo addetto alle fogne che gli venga incontro ignaro nei suoi stivaloni a mezza gamba. Come dice David Michael in *Death Tour*, il problema è che la maggior parte delle fogne è troppo fredda per mantenere in vita degli alligatori adulti, per non dire di quelli così piccoli da passare per lo sciacquone. Tuttavia, un fatto tanto insignificante non riesce certamente a cancellare un'immagine così potente....

⁷² Aneddoto numero due su Ellison: io e mia moglie stavamo assistendo a una conferenza di Harlan all'Università del Colorado nel 1974. Aveva appena finito *Croatoan*, il più terribile dei racconti di *Strange Wine*, e si era fatto la vasectomia due giorni prima. Disse al pubblico: «Perdo ancora sangue, la mia signora può dire se è vero.» La sua signora confermò, e una anziana coppia si affrettò a uscire dall'auditorio, un po' scioccata. Harlan li salutò calorosamente dal suo podio. «Buonanotte gente», urlò. «Mi dispiace che non fosse quello che volevate.»

Ellison è sempre stato uno scrittore sociologico, lo si può quasi immaginare completamente assorbito dalle possibilità simboliche di questa idea, e quando il protagonista è sceso abbastanza in basso in questo suo mondo da purgatorio, s'imbatte in un enigma di proporzioni misteriose, lovecraftiane:

All'entrata della loro proprietà qualcuno (non i bambini, loro non avrebbero potuto farlo) aveva costruito tanto tempo fa un'insegna. È un tronco marcito su cui sono state poste, scolpite in legno di ciliegio, un libro e una mano. Il libro è aperto, e la mano è adagiata sul libro, un dito tocca l'unica parola scolpita su quelle pagine. La parola è CROATOAN.

Più avanti viene svelato il segreto. Come gli alligatori della leggenda, i feti non sono morti. Non ci si libera così facilmente del peccato. Abituati a nuotare nei liquidi della placenta, in un certo senso primitivi come gli stessi alligatori, i feti sono sopravvissuti allo sciacquone e vivono là, nel buio, esistendo simbolicamente nella sporcizia e nella merda gettatagli addosso dalla società del nostro mondo di sopra. Sono l'incarnazione di detti del Vecchio Testamento come «Il peccato non muore mai» e «Stai sicuro che il tuo peccato ti troverà».

I bambini vivono quaggiù, in questa terra sotto la città. Vivono semplicemente e in modi strani. Solo ora comincio a capire l'incredibile dipanarsi della loro esistenza. Come mangiano, cosa mangiano, come riescono a sopravvivere, come ci sono riusciti per centinaia di anni, queste sono cose che imparo giorno dopo giorno, con una meraviglia che sorpassa la meraviglia.

Sono il solo adulto qui.

Mi aspettavano.

Mi chiamano padre.

Sul livello più semplice, *Croatoan* è un racconto di Giusta Vendetta. Il protagonista è un mascalzone che ha già messo nei guai un gran numero di donne; l'aborto di Carol non è il primo perpetrato dalle sue amiche Denise e Joanna per questo irresponsabile Don Giovanni (anche se giurano che sarà l'ultimo). La Giusta Vendetta consiste nel fatto che lui capisce che le responsabilità che aveva scaricato lo aspettavano, invece, implacabili come il cadavere marcito che tornava così spesso dal regno dei morti per tormentare il suo uccisore nella tipica storia da *Haunt of Fear*.

Ma lo stile di Ellison è notevole, il suo possesso di questa immagine mitica degli alligatori perduti sembra solido e assoluto, la sua evocazione di questo insospettato mondo sotterraneo è meravigliosa. Più di ogni altra cosa si percepisce l'offesa e la rabbia; come nei migliori racconti di Ellison, ci sentiamo coinvolti personalmente, e si ha la sensazione che Ellison non stia tanto raccontando la storia, quanto piuttosto la stia punzecchiando per farla uscire dal suo nascondiglio. È la sensazione di camminare con scarpe leggere su un tappeto di vetri infranti, o di correre come un pazzo in un campo minato. Insieme a queste sensazioni si avverte che Ellison sta predicando... E non in modo smorto, discreto, ma con una voce tonante e mugghiante.

I suoi racconti migliori sembrano abbastanza forti da contenere sia idee sia concezioni morali, e la cosa più sorprendente, in questi racconti, è che se la cava anche con la morale; è raro che venda il suo nome per una storia con un messaggio. Non dovrebbe essere così, ma nella sua furia Ellison riesce a trascinare tutto, non barcollando ma di corsa.

In *Hitler Painted Roses*, abbiamo Margaret Thrushwood, le cui sofferenze fanno sembrare quelle di Giobbe un'unghia incarnita. Nel racconto Ellison suppone (come fa anche Stanley Elkin nel suo *The Living End*) che la realtà del dopo-morte dipenda dalla politica: cioè da ciò che pensano di noi i viventi. In più, immagina un universo in cui Dio (qui, un Dio multiplo e ci si rivolge a Lui con il Loro) è un imbrogliatore che bada alla sua immagine e non ha alcun interesse per ciò che è giusto e ciò che è sbagliato.

L'amante di Margaret, un veterinario di nome Doc Thomas, uccide l'intera famiglia Ramsdell nel 1935, quando scopre che l'ipocrita Ramsdell («Non voglio puttane a casa mia», dice Ramsdell quando scopre Margaret a letto con Doc) si è trastullato anche lui ogni tanto con Margaret; apparentemente la definizione di «puttana» per Ramsdell comincia quando lui smette di essere il partner sessuale di Margaret.

Solo Margaret sopravvive alla follia omicida di Doc, e quando i suoi concittadini la trovano viva, la dichiarano subito colpevole e la linciano. Margaret è mandata all'inferno per il crimine che si pensa abbia commesso, mentre Doc Thomas, che muore in pace nel suo letto ventisei anni dopo, va in paradiso. Il modo in cui Ellison vede il paradiso è simile a quello di Stanley Elkin in *The Living End*. «Il paradiso», ci dice Elkin, «sembra un parco di divertimenti.» Ellison lo vede come un posto in cui una moderata bellezza bilancia a stento una moderata volgarità. Ci sono altre somiglianze; in entrambi i casi, persone buone (ma che dico, *sante*) vengono mandate all'inferno per quello che sembra essere un errore di trascrizione, e in questa disperata visione della condizione umana, anche gli dèi sono esistenzialisti. Il solo orrore che ci è risparmiato è la vista dell'Onnipotente con le scarpe da ginnastica Adidas, una racchetta Head sulla spalla e un cucchiaino da cocaina al collo. Lo vedremo prossimamente.

Prima di abbandonare questo paragone, dirò che mentre il romanzo di Elkin fu molto ben accolto dalla critica, la storia di Ellison, pubblicata per la prima volta su *Penthouse* (rivista che in genere non è acquistata da chi va in cerca di eccellenza letteraria), è quasi sconosciuta. Lo stesso *Strange Wine* è quasi sconosciuto, in realtà. La maggior parte dei critici ignorano la fantasy perché non sanno che dirne, se non è un'esplicita allegoria. «Scelgo di non scrivere critiche di fantasy», mi disse una volta un critico che scrive nientepocodimeno che sulla *New York Review of Books*. «Non mi interessano le allucinazioni dei pazzi». sempre bene essere in contatto con persone così democratiche. Ti apre la mente.

Margaret Thrushwood fugge dall'inferno per un colpo di fortuna, e nella sua descrizione eroicamente gonfiata dei presagi che anticiparono questo evento soprannaturale, Ellison ci diverte con una riscrittura dell'Atto primo del *Giulio Cesare* di Shakespeare. Lo humour e l'orrore sono gli originali Chang ed Eng della

letteratura, ed Ellison lo sa. Si ride... ma c'è sempre quella corrente sotterranea di disagio.

Mentre il sole spento passava l'equatore celeste andando da Nord a Sud, si rivelarono innumerevoli portenti: un vitello a due teste nacque a Dorset, vicino alla cittadina di Blandford; navi fracassate affiorarono dalle profondità della Fossa delle Marianne; ovunque, gli occhi dei bambini si fecero vecchi e saggi; le nuvole assunsero la forma di eserciti in armi sopra lo Stato indiano del Maharashtra; il muschio squamoso nacque velocemente sui lati a sud dei megaliti celtici e morì dopo pochi minuti; in Grecia le piccole violacciocche cominciarono a sanguinare e la terra intorno ai mazzetti emise un puzzo di putrefazione; tutte e sedici le sinistre diræ designate da Giulio Cesare nel primo secolo avanti Cristo, incluso il versare il sale e il vino, l'incespicare, lo starnutire e lo scricchiolare delle sedie, divennero manifesti; l'aurora australe apparve ai maori; un cavallo con le corna fu visto dai baschi correre per le strade di Vizcaya. Innumerevoli altri presagi.

E si aprirono le porte dell'inferno.

La cosa migliore del passaggio sopracitato è che si può sentire Ellison decollare, compiaciuto per l'effetto e l'equilibrio del linguaggio e dei particolari descritti, spingere, divertirsi. Tra quelli che scappano dall'inferno durante il breve periodo in cui le porte rimangono aperte ci sono Jack lo Squartatore, Caligola, Carlotta Corday, Edward Teach («con la barba ancora ispida ma semibruciata e incolore... ridendo malvagiamente»), Burke e Hare, e George Armstrong Custer.

Sono tutti riportati indietro eccetto Margaret Thrushwood. Va fino in paradiso, affronta Doc... Ed è mandata indietro da Dio quando il suo rendersi conto di tutta l'ipocrisia fa sì che il paradiso si incrina e si sfaldi agli angoli. La pozza d'acqua in cui Doc tiene i piedi, quando Margaret gli si para davanti con il suo corpo annerito e piagato, comincia a riempirsi di lava.

Margaret ritorna all'inferno, convinta di poterlo sopportare, mentre il povero Doc, che comunque lei ama ancora, no. «Ci sono certe persone cui non dovrebbe essere permesso scherzare con l'amore», dice lei a Dio nella migliore frase della storia. Hitler, nel frattempo, sta ancora dipingendo le sue rose proprio all'entrata delle porte dell'inferno (troppo assorto perfino per pensare a scappare quando queste si erano aperte). Dio gli dà un'occhiata, ci dice Ellison, e «non vede l'ora di tornare da Michelangelo, a dirgli della grandezza che aveva scorto, lì, nel più improbabile dei posti».

La grandezza che Ellison vuole che vediamo, naturalmente, non sono le rose di Hitler ma l'abilità di Margaret di amare e continuare a credere in un mondo in cui sono puniti gli innocenti e premiati i colpevoli. Come in molti racconti di Ellison, l'orrore si avvolge intorno a una qualche fetida ingiustizia; il suo antidoto consiste in genere nella capacità degli uomini di superare l'ingiusta situazione, o, senza quella, di raggiungere almeno un *modus vivendi* per convivere.

Molti di questi racconti sono favole (parola difficile in un momento letterario in cui il concetto di letteratura è visto in modo semplicistico) ed Ellison usa la parola con sincerità in molte delle sue introduzioni ai racconti. In una lettera che mi scrisse, datata 28 dicembre 1979, discute dell'uso della favola nella fantasy, relegata sullo sfondo dal mondo moderno.

«*Strange Wine* continua, come lo vedo ora, la mia percezione che la realtà e la fantasia si siano scambiate di posto nella società contemporanea. Se c'è un tema unificante nei racconti, è questo. «Come in una continuazione dei due libri precedenti, *Approaching Oblivion* e *Deathbird Stories* (1975), cerco di dare una specie di continuum prestabilito allo scopo di consentirne l'uso e la comprensione al lettore che vive per lo meno una vita di moderata introspezione, invitandolo a trascendere il suo destino proprio per via di questa comprensione.

«Tutta roba d'alta quota; ma in due parole, voglio dire che gli eventi che ogni giorno si impongono alla nostra attenzione sono così grandi, così fantastici, così improbabili che nessuno che non sia sull'orlo della pazzia può sperare di vivere con ciò che ci aspetta nel futuro.

«Gli ostaggi di Telieran, il rapimento di Patty Hearst, la falsa biografia e poi la morte di Howard Hughes, il raid di Entebbe, l'omicidio di Kitty Genovese, il massacro di Jonestown, l'allarme atomico a Los Angeles diversi anni fa, il Watergate, lo Strangolatore di Hillside, la Famiglia Manson, la cospirazione del petrolio: tutti questi avvenimenti sono così melodrammatici ed eccessivi da andare oltre l'abilità di uno scrittore di letteratura fantastica nel trasfigurare la realtà senza rendersi ridicolo. Eppure sono tutti accaduti. Se io o voi provassimo a scrivere un romanzo su queste cose, prima del fatto, saremmo oggetto di scherno anche da parte del più infimo dei critici.

«Non sto ripetendo il vecchio detto secondo cui la verità è più strana della finzione, perché credo che *nessuno* di questi eventi rappresenti la «verità» o la «realtà». Anni fa solo l'*idea* di un terrorismo internazionale sarebbe stata inconcepibile. Oggi è un dato di fatto. Lo è così tanto da lasciarci impotenti e prostrati dall'audacia di Khomeini. Di colpo quest'uomo è divenuto la più importante figura pubblica del nostro tempo. In breve, ha manipolato la realtà semplicemente con l'impudenza. E diventato il perfetto paradigma della nostra incapacità a fronteggiare le cose. Questo pazzo è l'esempio di una persona che ha capito, anche se a livello elementare, che il mondo è infinitamente manipolabile. Ha sognato, e ha forzato il resto del mondo a vivere nel suo sogno. Che per il resto di noi sia un incubo non interessa al sognatore. È: L'utopia di un uomo...

«Ma il suo esempio, in termini di immedesimazione, è replicabile all'infinito. E ciò che ha fatto lui è quello che provo a fare io nei miei racconti. Alterare l'esistenza di ogni giorno con un po' di finzione... E alterandola, con l'inserimento di un elemento fantastico paradigmatico, permetto al lettore di percepire in un modo leggermente alterato ciò che dà per scontato nel suo ambiente di riferimento. La mia speranza è che il frisson, il piccolo choc della nuova consapevolezza, la scintilla che nasce dal

vedere il convenzionale da un angolo scomodo, li convincerà che c'è abbastanza spazio e tempo, se si ha il coraggio necessario, per alterare l'esistenza di chiunque.

«Il mio messaggio è sempre lo stesso: siamo i più sofisticati, i più ingegnosi, in potenza i più divini costrutti che l'universo abbia mai creato. E ogni uomo o donna ha dentro di sé il potere di riordinare a suo piacimento l'universo percepito. Tutti i miei racconti parlano di coraggio, morale, amicizia e durezza. A volte lo fanno con amore; a volte con violenza, a volte con dolore, rimpianto o gioia. Ma tutti danno lo stesso messaggio: più sai e più puoi fare. O come disse Pasteur: «Il caso favorisce le menti preparate».

«Io sono contro l'entropia. Il mio lavoro è a favore del caos. Passo la mia vita in modo personale, e faccio il mio lavoro in modo professionale. Quando non sei più pericoloso ti chiamano zanzara; preferisco piantagrine, scontento, desperado. Mi vedo come un incrocio tra Zorro e il Grillo Parlante. Le mie storie scaturiscono da questo e suscitano un gran chiasso. Ogni tanto un critico o un denigratore dice del mio lavoro: «Scrivo solo per scioccare».

«Io sorrido e annuisco. Precisamente».

Così scopriamo che il tentativo di Ellison di «vedere» il mondo attraverso la lente della fantasia non è molto diverso dai tentativi di Kurt Vonnegut di «vederlo» attraverso una lente di satira, di semifantascienza, e di una specie di insulsaggine («Hi-ho... Ecco com'è... che vi sembra»); o dai tentativi di Heller di «vederlo» come una tragicommedia senza fine rappresentata in un manicomio a cielo aperto; o dai tentativi di Pynchon di «vederlo» come la commedia dell'assurdo da più tempo in programmazione (la citazione che precede la seconda sezione di *L'arcobaleno della gravità* è tratto da *Il mago di Oz*: «Non credo che siamo più in Kansas, Toto...» e probabilmente Harlan Ellison sarebbe d'accordo che questo riassume la vita del dopoguerra in America). L'essenziale similarità tra questi scrittori è che tutti loro scrivono favole. Nonostante i vari stili e punti di vista, il fatto è che questi sono tutti racconti morali.

Nei tardi anni Cinquanta Richard Matheson scrisse un racconto terrificante e molto convincente su un demone dei tempi moderni (un vampiro femmina). In termini di choc e di effetto, è uno dei migliori racconti che abbia mai letto. C'è una storia di demoni anche in *Strange Wine*, ma in *Lonely Women Are the Vessels of Time*, il demone è più di un vampiro del sesso; è un agente delle forze della morale, venuto a ristabilire l'equilibrio rubando la fiducia in se stesso a un disgraziato che si diverte a cacciare le donne sole nei bar perché sono scopate facili. Lei scambia la sua solitudine per la potenza sessuale di Mitch e quando l'amplesso è concluso, gli dice: «alzati, vestiti e vattene». Non si può dire che questa sia una storia a sfondo sociale, anche se ha una patina di sociologia; è un racconto morale, puro e semplice.

In *Emissary from Hamelin*, un pifferaio bambino ritorna nel giorno del settecentesimo anniversario del ratto dei bambini da quella città medioevale e suona la fine di tutta l'umanità. Qui l'idea di Ellison che il progresso va avanti in modo immorale sembra un po' noiosa e stridente, uno strano matrimonio tra l'atteggiamento morale di *Ai confini della realtà* e quello della Nazione di

Woodstock (si possono quasi udire gli altoparlanti che raccomandano di raccogliere i rifiuti). La spiegazione del bambino per questo ritorno è semplice e diretta: «Vogliamo che tutti smettano di adoperarsi per fare del mondo un brutto posto o ve lo toglieremo, questo posto». Ma le parole che Ellison mette in bocca al suo narratore-strillone per amplificare il suo pensiero sanno un po' troppo di predica: «Smettete di gettare la plastica nel verde, smettete di combattere, di uccidere l'amicizia, abbiate coraggio, non mentite, smettete di brutalizzarvi l'uno con l'altro...» Questi sono i pensieri di Ellison, e sono bei pensieri, ma i racconti li preferisco senza manifesti.

Penso che questa specie di passo falso (un racconto con uno spot al suo interno) mostri il rischio che corre tutta la «letteratura favolistica». Forse lo scrittore di racconti corre un rischio più grande di cadere nel pozzo che non il romanziere (anche se quando un romanzo cade nel pozzo, i risultati sono ancora più terribili). Nella maggior parte dei casi Ellison gira intorno al pozzo, ci salta sopra... o ci salta dentro di proposito, evitando ferite mortali sia per il suo talento, sia per grazia di Dio, o per una combinazione delle due cose.

Alcuni dei racconti di *Strange Wine* non possono essere classificati così agevolmente come favole, ed Ellison dà forse il meglio quando gioca con il linguaggio, senza cantare intere canzoni ma semplicemente producendo brani di melodia e sentimento. *From A to Z, in the Chocolate Alphabet* è una di queste storie (anche se non è una storia; è una serie di frammenti, alcuni narrativi, alcuni no, che si leggono come fossero poesia *beat*). Fu scritta nella vetrina della libreria *Change of Hobbit* a Los Angeles, in circostanze così confuse che l'introduzione che Ellison ha scritto al racconto non gli dà piena giustizia. I pezzi individuali producono piccole increspature di sentimento, come le buone brevi poesie, e rivelano quell'ispirata giocosità con il linguaggio che è un ottimo modo per dare una fine a questo capitolo.

Il linguaggio è il divertimento di molti scrittori, i pensieri sono giochi. I racconti sono un divertimento, l'equivalente di una macchinina per bambini che fa un suono così incantevole quando la si spinge sul pavimento. Così, per concludere, *From A to Z* è la versione di Harlan Ellison del suono di una sola mano che applaude... un suono che solo la miglior letteratura fantastica horror può far ascoltare. E, contrapposta a essa, un qualcosa delle opere di Clark Ashton Smith, contemporaneo di Lovecraft e molto più – vicino all'essere un poeta di quanto non vi sia mai riuscito Lovecraft; anche se questi voleva disperatamente essere poeta, penso che il massimo che si possa dire della sua poesia è che lui era un competente verseggiatore, e nessuno potrebbe confondere uno dei suoi umorali periodi con il lavoro di Rod McKuen. George F. Haas, il biografo di Smith, dice che il suo miglior lavoro potrebbe essere *Ebony and Cristal*, e io sono d'accordo, anche se pochi lettori di moderna poesia troveranno molte cose di loro gradimento nella convenzionale trattazione di Smith della sua anticonvenzionale materia. Sospetto però che a Clark Ashton Smith sarebbe piaciuto quel che ha fatto Ellison in *From A to Z*. Qui, prima di due brani dalla *pièce* di Ellison, ecco un brano tratto dal taccuino delle idee di Smith, pubblicato dalla Arkham House con il titolo: *The Black Book of Clark Ashton Smith*:

The Facefrom Infinity.

Un uomo teme il cielo per certe indefinibili ragioni, e cerca di evitare gli spazi aperti per quanto gli è possibile. Alla fine quando muore in una stanza con delle piccole finestre chiuse, si trova improvvisamente in una vasta, nuda pianura sotto di sé... un paradiso vuoto. In questo paradiso, lentamente, appare una terribile, infinita faccia, dalla quale non può trovare riparo perché tutti i suoi sensi sembrano apparentemente essersi fusi nel solo senso della vista. La morte, per lui, è il momento eterno in cui affronta la faccia, e capisce perché ha sempre temuto il cielo.

Ora, la minacciosa allegria di Harlan Ellison:

E come ELEVATOR PEOPLE.

Non parlano mai, e non possono incrociare il tuo sguardo. Ci sono cinquecento palazzi negli Stati Uniti in cui gli ascensori vanno più in basso dei sotterranei. Quando hai premuto il pulsante del seminterrato e sei arrivato in fondo, devi premere altre due volte lo stesso pulsante. Le porte dell'ascensore si chiuderanno e sentirai il suono di speciali servomotori che vengono attivati, poi l'ascensore scenderà. Nelle caverne. Non è andata troppo bene agli occasionali viaggiatori di quelle cinquecento gabbie. Hanno premuto il pulsante sbagliato troppe volte. Sono stati fatti schiavi da coloro che vivono nelle caverne, e sono stati... cambiati. Ora guidano le gabbie. Non parlano mai, e non possono incrociarvi lo sguardo. Guardano fissi i numeri che si accendono e si spengono e vanno su e giù anche dopo che la notte è arrivata. I loro vestiti sono puliti. C'è una speciale lavanderia a secco che se ne occupa. Una volta vedesti uno di loro, e i suoi occhi erano pieni di urla. Londra è una città piena di strette, sicure scale.

E, in conclusione:

H come HAMADRYAD.

L'Oxford English Dictionary riporta tre definizioni di *amadriade*. La prima è: una ninfa del legno che vive e muore nel suo albero. La seconda è: un velenoso, crestato serpente dell'India. La terza definizione è improbabile. Nessuna di queste menziona le origini mitiche della parola. L'albero su cui viveva il serpente era l'amadriade. Eva fu avvelenata. Il legno con cui fu fatta la croce era l'amadriade. Gesù non è risorto, non è mai morto. L'arca era composta di cubiti di legname tagliati dall'amadriade. Non troverete segni della nave sulla cima del monte Ararat. L'arca affondò. Gli stuzzicadenti nei ristoranti cinesi dovrebbero essere evitati a tutti i costi.

E così... ditemi. Lo sentite? Il suono di una sola mano che applaude nell'aria tersa?

Ho incominciato questo capitolo dicendo che sarebbe stato impossibile un riesame della narrativa horror degli ultimi decenni senza scrivere un libro intero sull'argomento, e questo è vero ora come lo era quando mi sono accinto a scriverlo. Tutto quello che sono riuscito a fare è citare qualche libro di un genere che amo, e spero di aver indirizzato qualcuno nella direzione verso cui sembrano puntare questi racconti e romanzi. Non ho parlato di *Io sono leggenda*, ma se dopo aver letto ciò che ho scritto vi verrà voglia di leggere *Tre millimetri al giorno*, probabilmente ci arriverete da soli, e vi accorgerete dell'inconfondibile mano di Matheson anche in quel libro: il suo interesse nel restringere il personaggio a una sola persona sotto pressione, così da poterlo esaminare meglio, il suo sottolineare il coraggio nei momenti avversi, il suo padroneggiare il terrore contro quello che sembra essere un normale, quotidiano sfondo. Non ho parlato dei lavori di Roald Dahl o di John Collier o di Jorge Luis Borges, ma se riuscirete a leggere tutta l'opera di fantasy ritmata e secca di Harlan Ellison, voi li ritroverete, e in essi troverete ripetuti molti degli interessi di Ellison, soprattutto l'analisi dell'uomo nel suo stato peggiore, nei suoi momenti più venali... e in quelli migliori, più coraggiosi e veri. Leggere il romanzo di Anne Rivers Siddons sulla casa infestata vi porterà al mio romanzo sullo stesso argomento, *Shining*, o al brillante *Burnt Offerings* di Robert Marasco.

Ma io posso solo tracciare qualche freccetta. Entrare nel mondo dell'horror vuol dire avventurarsi, piccoli come *hobbit*, per certi passi montani (dove gli unici alberi saranno certamente amadriadi) nell'equivalente della Terra di Mordor. Questa è la fumante, vulcanica Terra del Signore Nero, e se sono pochi i critici ad averla vista di persona, i cartografi sono ancora meno. Sulla mappa questa terra è pressoché bianca... Ed è giusto che sia così; preferisco lasciare il dettaglio delle mappe a quei laureati in letteratura e ai loro professori, quelli che credono che l'oca che fa le uova d'oro debba subito essere dissezionata così da poter tagliuzzare le sue budella; a quegli ingegneri figurativi dell'immaginazione che non si sentono a loro agio con le intricate (e forse pericolose) foreste letterarie ipertrofiche finché non vi hanno tracciato dentro una strada fatta di pazienti annotazioni... E sentitemi bene: chiunque si sia occupato di queste annotazioni dovrebbe esser tirato fuori dal suo ateneo, sventrato e squartato, poi tagliato in piccoli pezzi, questi pezzi dovrebbero essere messi a seccare al sole e poi venduti nella libreria del campus come segnalibri. Lascero che a mettere i grandi cartelli direzionali siano quei farmacisti della creatività che non si sentono completamente a loro agio se racconti creati per tenere incatenato lo spettatore, come da bambini ci tenevano incatenati le storie di Hansel e Gretel, Cappuccetto Rosso e dell'Uncino, non sono stati disidratati e versati in una capsula di gel per un più facile inghiottimento. Ecco il loro lavoro (il lavoro dei dissettori, degli ingegneri, dei farmacisti) e glielo lascio, insieme con il desiderio che Shelob li prenda e li divori appena entrano nella Terra del Signore Nero, o che le facce nella Palude dei Morti li ipnotizzino e poi li uccidano citandogli in eterno Cleanth Brooks con voci melmose, o che il Signore Nero in persona li porti per sempre nella sua Torre o li getti per sempre nelle Fenditure del Destino, dove coccodrilli fatti di ossidiana aspettano di masticare i loro corpi e ridurre per sempre al silenzio quelle starnazzanti voci.

E se riescono a evitare tutto questo, spero gli tocchi il veleno della quercia.

Il mio lavoro è finito, credo. Una volta mio nonno mi disse che la migliore mappa è quella che indica il nord e mostra quanta acqua c'è sulla tua strada. Questa è la mappa che ho cercato di dare. Non mi sento a mio agio con la critica letteraria e con la retorica, preferisco parlare di libri per... due mesi alla volta. A un certo punto, a metà di *Alices Restaurant*, Arlo Guthrie dice al pubblico: «Potrei suonare per tutta la notte. Non sono orgoglioso... oppure stanco...» Potrei dire anch'io la stessa cosa. Non ho parlato dei libri della Oxrun Station di Charles Grant, o del bardo John degli Appalachi (di Manly Wade Wellman), l'uomo dalla chitarra con le corde d'argento. Ho avuto una sola possibilità di sfiorare *Nostra signora delle tenebre* di Fritz Leiber (ma, caro lettore, nel libro c'è una cosa marrone chiaro che tormenterà i tuoi sogni). Ce ne sono a dozzine. No, mi correggo. Ce ne sono *centinaia*.

Se avete bisogno di un'indicazione un po' più precisa, o se ancora non siete stanchi di sentir parlare di libri, date un'occhiata all'Appendice 2, dove c'è una lista di oltre settanta libri, tutti di horror, tutti eccellenti per un motivo o per l'altro. Se siete nuovi, troverete abbastanza roba da farvi tremare per il prossimo anno e mezzo.

Se siete esperti, vi accorgerete di averne già letti molti... ma almeno vi daranno una vaga idea su dove si trovi il mio Nord.

10

L'ultimo valzer

Orrore e moralità; orrore e magia

1

«Bene, ma come giustifica il fatto di guadagnarsi da vivere alimentando le paure peggiori della gente?»

2

La polizia è stata chiamata da un vicino che ha sentito un certo trambusto. Trova un bagno di sangue, e qualcosa di peggio. Con la massima tranquillità il giovanotto ammette di aver assassinato la nonna con un tubo, e poi di averle tagliato la gola.

«Avevo bisogno del suo sangue», il giovane dice calmo alla polizia. «Sono un vampiro. Senza il suo sangue sarei morto».

Nella camera da letto la polizia trova articoli di riviste, fumetti, racconti e romanzi sui vampiri.

3

Era stato piuttosto simpatico, quel pranzo con l'inviato del Washington Post: mi aveva fatto un gran piacere. Il giorno prima, a New York, avevo appena iniziato un giro per il mio romanzo *La zona morta*, avrei toccato dodici città, con un ricevimento d'inaugurazione dato dalla Viking Press alla *Tavern on the Green*, un vasto complesso di sale bar e ristorante in stile rococò ai margini di Central Park. Avevo cercato di andarci piano, ma ero riuscito lo stesso a mandar giù otto birre, una più una meno, durante il ricevimento, e altre sei o giù di lì più tardi, a una festa più intima e rilassante, in compagnia di alcuni amici del Maine. Ciononostante ero in piedi la mattina dopo alle cinque meno un quarto, in tempo per prendere l'aereo delle Eastern Lines in servizio per Washington, così da poter fare un'apparizione in TV alle sette, sempre per strombazzare il mio romanzo. Buongiorno a tutti, amici miei.

Salì sull'aereo, senza alcuna fretta, mi feci mentalmente il segno della croce quando decollò in mezzo a una tempesta di pioggia torrenziale (ero seduto accanto a un cicciuto uomo d'affari che lesse il *Wall Street Journal* per tutta la durata del volo e ingoiò una mentina digestiva dietro l'altra, con metodo e applicazione, come se ne fosse deliziato) e arrivai all'A.M. Washington con dieci minuti buoni di anticipo. Le

forti luci dello studio televisivo aggravarono il leggero mal di testa con cui mi ero alzato; per questo provai un vero piacere per quel pranzo distensivo e informale con l'inviato del Post, le cui domande erano state interessanti e relativamente inoffensive. Poi quella faccenda del guadagnarsi da vivere alimentando le paure della gente mi arriva addosso come una pallina di carta che non sai bene chi te l'ha tirata. L'inviato, un tipo giovane e magrolino, mi guardava da sopra il suo sandwich, e gli occhi gli luccicavano.

4

È il 1960, e un solitario giovanotto dell'Ohio è uscito dalla sala di un cinema dove ha appena visto Psycho per la quinta volta. Il giovane torna a casa e ammazza la nonna a coltellate. Più tardi il medico legale conterà oltre quaranta ferite di arma da taglio.

«Perché?» chiede la polizia.

«Le voci», risponde il giovane. «Le voci me l'hanno detto.»

5

«Guardi», dico mettendo il mio sandwich nel piatto. «Prenda uno qualsiasi degli psichiatri di una grande città. Ha una casa stupenda in una zona residenziale, una casa che minimo minimo vale centomila dollari. Gira in Mercedes Benz color tabacco o grigio metallizzato. La moglie ha una familiare Country Squire. I figli frequentano scuole private durante l'anno scolastico, e ogni estate vanno in campeggio nel New England o nel Nordovest. Sonny, se è abbastanza in gamba da superare l'esame di ammissione, va ad Harvard (i soldi non sono certo un problema), e la figlia può entrare in qualche college di prim'ordine per signorine di buona famiglia, in cui, poniamo, il motto delle associazioni delle studentesse sia: «Non ci coniughiamo; decliniamo, piuttosto». E com'è che il nostro psichiatra sta facendo soldi abbastanza per tante meraviglie? Sta ascoltando donne che piangono sulla loro frigidità e uomini con impulsi suicidi, si sta occupando di casi più o meno gravi di paranoia, oppure se la sta vedendo con il vero schizofrenico che di tanto in tanto gli passa per le mani. In breve, si sta occupando di tutte quelle persone. le più terrorizzate fra noi, che non cacano più dalla paura di aver in qualche modo perso il controllo sulle loro vite, e dal fatto che le cose stiano andando a rotoli... E se questo non è guadagnarsi da vivere alimentando le paure della gente, non so proprio che altro sia».

Ripresi in mano il mio sandwich e lo addentai, convinto che se non mi ero aggiudicato il punto, la palla comunque l'avevo ribattuta, e quindi ero rimasto in gara. Quando levai gli occhi al di sopra dei miei Rayban, quella specie di sorrisetto sulla faccia dell'inviato era scomparso.

«Si dà il caso che io sia in analisi», disse con un filo di voce.

6

Gennaio 1980. La donna e sua madre si stanno consultando preoccupate sul figlio della, donna, un bimbo di tre mesi di età. Non vuole smetterla di piangere. Piange in continuazione. Le due donne si trovano d'accordo sull'origine del problema: il bambino è posseduto da un demonio, come quella ragazza in l'esorcista. Versano benzina sul bambino piangente disteso nella culla, e poi gli appiccano il fuoco per scacciare il demonio. Il piccolo resiste tre giorni in un reparto per ustionati gravi. Poi muore.

7

L'articolo dell'inviato fu preciso e onesto per tutto quanto sopra riportato; il giovanotto non fu gentile riguardo al mio aspetto fisico, e credo ne avesse motivo: sul finire di quell'estate del 1979 ero così malmesso come non lo ero mai stato da dieci anni a quella parte. Ma, al di là di questo, ebbi l'impressione di essere stato trattato abbastanza bene. Eppure, perfino nel pezzo che scrisse si riesce a individuare il punto esatto in cui le due strade, la sua e la mia, si separano; c'è quel rumore, secco e discreto, che è il suono proprio delle idee che di colpo se ne vanno in due direzioni completamente diverse.

«Si ha l'impressione che a King piaccia fare questo tipo di spirito», scrisse.

8

Boston, 1977. Una donna viene uccisa da un giovane che si serve di un certo numero di utensili da cucina per compiere l'omicidio. La polizia avanza l'ipotesi che il giovane possa aver attinto l'idea da un film, Carrie - Lo sguardo di Satana, tratto dal romanzo di Stephen King. Nella versione cinematografica, Carrie uccide la madre con utensili da cucina di ogni genere, compreso un cavatappi e un pelapatate: li fa volare attraverso la stanza fino a che inchiodano letteralmente la donna alla parete.

9

I programmi in prima serata sopravvissero per dieci anni all'ondata di proteste sollevate dai vari gruppi di pressione e dalle innumerevoli sottocommissioni di Camera e Senato che si erano riunite per discutere la materia, perché si mettesse fine alla eccessiva, spudorata spettacolarizzazione della violenza in TV. L'opinione pubblica continuò a sparare a zero contro i cattivi, venendo sistematicamente ignorata e calpestata, dopo gli assassinii di John Kennedy, Robert Kennedy e Martin Luther King; ogni sera della settimana, domenica inclusa, potevate ordinare a domicilio una dose di carneficina a ogni scatto della manopola dei canali. La guerra mai dichiarata

contro il Vietnam si stava arroventando come una caldaia lanciata a pieno regime (tante grazie!); le stime dei morti salivano a cifre stratosferiche. Gli psicologi dell'infanzia rilevarono che, dopo aver guardato per due ore gli spettacoli violenti trasmessi dalla televisione in prima serata, certi bambini all'interno del gruppo di sperimentazione manifestavano un significativo incremento dell'aggressività nel gioco: per esempio, sbattevano l'autocarro giocattolo sul pavimento, invece di spingerlo avanti e indietro sulle ruote.

10

Los Angeles, 1969. Janis Joplin, che più tardi morirà di overdose, sta sputando l'anima cantando Ball and Chain. Jim Morrison, che morirà d'infarto nella vasca da bagno, sta inneggiando «Kill, kill, kill, kill» alla fine di una canzone dal titolo The End (dieci anni più tardi Francis Ford Coppola utilizzerà la canzone come sottofondo nelle sequenze introduttive di Apocalypse Now). Newsweek pubblica la foto di un soldato americano che sorridendo timidamente tiene in mano un orecchio umano mozzato. E in un sobborgo di Los Angeles, un ragazzino fa saltar fuori gli occhi al fratello con le dita. «Stavo soltanto cercando di imitare i Three Stooges quando fanno la scenetta del cavare gli occhi con due dita! Quando lo fanno loro alla televisione», spiega il bambino in lacrime, «nessuno si fa male.»

11

E tuttavia le finzioni di violenza continuarono a scorrere sugli schermi televisivi per tutti gli anni Sessanta, lasciandosi alle spalle Charles Whitman in cima alla Texas Tower («Correva voce / avesse un tumore, che nel cervello annidato, gli faceva rumoreeee...»), cantavano allegramente Kinky Friedman e i Texas Jewbays). Fu un avvertimento apparentemente senza importanza, se paragonato alle morti di un presidente, di un senatore e di un grande leader del movimento per i diritti civili, che mise fine a tutto e annunciò la commedia brillante degli anni Settanta. Alla fine i dirigenti della televisione furono costretti a rivedere le loro posizioni perché era capitato che a Roxbury una ragazza fosse rimasta senza benzina.

Nel portabagagli aveva una tanica, purtroppo. La giovane la fece riempire al distributore, e mentre tornava verso l'auto rimasta a secco fu assalita da una banda di ragazzi negri che le strapparono la tanica dalle mani e la inaffiarono di benzina; poi, come quella donna e sua madre che cercavano di scacciare il demonio dal bambino, le diedero fuoco. Dopo qualche giorno la giovane morì. I ragazzi furono catturati, e qualcuno alla fine fece loro quella certa domanda da cento milioni: «Come vi è venuta in mente un'idea così orribile?»

«È stata la televisione», fu la risposta. Il *film della settimana* alla Abc.

Intorno alla fine degli anni Sessanta, Ed McBain (il romanziere Evan Hunter) scrisse uno dei romanzi più belli del suo ciclo dell'87° distretto, sulla sorte del poliziotto. Si chiamava *Polizia. Un giallo dell'87° distretto*, e fra le altre cose parlava

anche di una banda di adolescenti che se ne vanno in giro a inaffiare di benzina i poveri cristi ubriachi, e poi danno loro fuoco. La versione cinematografica, definita da Steven Scheuer nella sua inestimabile rubrica televisiva *Movie on TV* come una «commedia scervellata», ha come attori protagonisti Burt Reynolds e Raquel Welch. La gag più forte del film è un gruppo di piedipiatti addetti alla sorveglianza di un uomo sospetto, che si travestono da monache, e poi si mettono a inseguirlo con le vesti sollevate da terra che scoprono pesanti scarponi da uomo. Piuttosto divertente, non trovate? Da torcersi proprio dal ridere.

Il romanzo di McBain non fa ridere neanche un po'. È cupo e quasi stupendo. E quanto alla probabile fine del poliziotto, McBain non ne ha dato mai una definizione più esatta: verso la fine del romanzo, è lo stesso Steve Carella che, mascherato da povero ubriaccone, viene cosperso di benzina e bruciato. I produttori del film, a quanto pare, lo videro come qualcosa a mezza strada tra *M.A.S.H.* e *La città nuda*, e l'ibrido che ne risulta è trascurabile sotto quasi tutti i punti di vista come un lancio di Tracey Stallard... se non per il fatto che con uno dei suoi lanci Stallard mandò la palla fuori di Fenway Park, e realizzò un super-record, pari a quello di Roger Maris, che tornò alla base sessantuno volte di seguito. E... *E tutto in biglietti di piccolo taglio*, fumettone a metà tra il farsesco e il patetico, mise davvero fine alla violenza in TV.

Il messaggio? Tu ne sei responsabile. E le reti televisive lo accolsero.

12

«Come giustifica la violenza della scena della doccia in *Psyco*?» un critico chiese una volta a Sir Alfred Hitchcock.

«E lei come giustifica la scena iniziale di Hiroshima, mon amour?» si ritiene che Hitchcock abbia risposto. In quella scena, che fu certo scandalosa per la coscienza morale dell'America del 1959, si vedono Emmanuelle Riva ed Eiji Okada nudi, l'una nelle braccia dell'altro.

«La scena iniziale era, necessaria all'integrità del film», il critico rispose.

«Lo stesso vale per la scena della doccia in *Psyco*», disse Hitchcock.

13

In tutto ciò, qual è il peso che grava sulle spalle dello scrittore, e in particolare dello scrittore di romanzi dell'orrore? Certo è che non c'è mai stato uno scrittore in questo genere (con la possibile eccezione di Shirley Jackson) che non sia stato guardato dai critici con qualcosa più che un certo grado di cautela. È da cento anni che la moralità dei romanzi dell'orrore viene chiamata in causa. A *Varney il vampiro*, uno dei sanguinolenti precursori di *Dracula*, ci si riferiva con l'espressione «storie dell'orrore da un penny». Più tardi l'inflazione trasformò le storie dell'orrore da un penny in storie dell'orrore da un *dime*. Negli anni Trenta si levarono grida di allarme: le riviste popolari come *Weird Tales* e *Spicy Stories* (che sfornavano regolarmente stuzzicanti copertine sadomaso in cui comparivano giovani donne, sempre in

«mutandoni aderentissimi», legate e minacciate da qualche creatura della notte dall'aspetto bestiale ma di «inconfondibile» sesso maschile), stavano rovinando la moralità della gioventù d'America. In modo analogo, negli anni Cinquanta gli industriali del fumetto soffocarono certe produzioni incriminate, come i *Tales from the Crypt* negli albi della Entertaining Comics, e istituirono un Codice del Fumetto quando divenne chiaro che se non avessero ripulito bottega da soli, il Congresso l'avrebbe fatto al posto loro. Niente più storie di smembramenti, di cadaveri risuscitati, di sepolture premature... almeno per i successivi dieci anni. Il ritorno ai vecchi tempi fu annunciato dalla nascita di una modesta rivista del gruppo Warren, *Creepy*, che in tutti i sensi riportò all'epoca dei primi esperimenti degli albi E.C. di Bill Gaines. Zio Creepy e il suo compare cugino Eerie, che vennero fuori all'incirca due anni dopo, erano perfettamente intercambiabili con la Vecchia Strega e il Guardiano della Cripta. Perfino alcuni dei vecchi artisti fecero la loro ricomparsa: anche Joe Orlando, che aveva debuttato come collaboratore della Entertaining, fu incluso nel primo numero di *Creepy*, se la memoria non m'inganna.

Credo di poter affermare che c'è stata una forte tendenza, specialmente nell'ambito di certe forme popolari come il film, la televisione, il romanzo tradizionale, a far fuori il messaggero a causa del messaggio. Non ho mai dubitato, né allora né ora, che i ragazzetti che a Roxbury diedero fuoco alla giovane avessero attinto l'idea da... *E tutto in biglietti di piccolo taglio*, mandato in onda una domenica sera da Abc; ma se quel film non fosse stato trasmesso, la loro stupidità e mancanza d'immaginazione li avrebbe comunque portati ad assassinarla in modo più banale. Lo stesso si può dire per la maggior parte dei casi sopra ricordati.

La danse macabre è un valzer con la morte. È una verità alla quale non possiamo permetterci di sottrarci. Come quelle giostre del luna park che mimano la morte violenta, la storia dell'orrore è la possibilità di osservare cosa accade dietro quelle porte che abitualmente teniamo chiuse a doppia mandata. Ma l'immaginazione umana non si contenta delle porte chiuse. Da qualche parte c'è un'altra dama, l'immaginazione sussurra nella notte: una dama in abito da sera marcescente, le orbite vuote, uno strato di muffa verdastra sui guanti lunghi fino al gomito, e un brulichio di larve in mezzo ai pochi capelli che le restano. Stringere una tale creatura tra le braccia? Chi, chiederete voi, sarebbe così folle? Ebbene...

«Non aprirai quella porta», dice Barbablù alla moglie, nella più spaventosa di tutte le storie dell'orrore, «poiché tuo marito l'ha proibito.» Ma questo, naturalmente, non fa che rendere lei ancora più curiosa; e alla fine la sua curiosità è soddisfatta.

«Potete andare ovunque vi piaccia nel castello», dice il conte Dracula a Jonathan Harker, «fuorché nelle stanze la cui porta sia chiusa a chiave. Lì, naturalmente, non entrerete.» Ma non trascorrerà molto tempo e Harker oltrepasserà una di quelle porte.

E così è per tutti noi. Forse ci avviamo di buon grado verso la porta o la finestra proibita perché ci rendiamo conto che viene un tempo in cui dobbiamo andare, che lo vogliamo o no... E non solo per dare uno sguardo, ma per oltrepassare la soglia e rimanere là. Per sempre.

Baltimora, 1980. La donna legge un libro e aspetta l'arrivo dell'autobus. Il soldato in congedo che le si avvicina è un reduce del Vietnam, con un passato di tossicodipendente. Ha una storia di disturbi mentali che sembra risalire al suo periodo di servizio nell'esercito. La donna l'ha notato sull'autobus precedente: a tratti barcolla, perde l'equilibrio, e si rivolge urlando rabbiosamente a persone inesistenti. «Signorsì, capitano. Sì, sì»; così la donna ha sentito che diceva.

Il soldato l'assale alla fermata dell'autobus; più tardi la polizia spiegherà che stava cercando di procurarsi i soldi per la droga. Che importa? Sarebbe morto comunque, che importanza può avere quel che stava cercando? Il quartiere è malfamato. La donna tiene un coltello nascosto addosso. Se ne serve durante la collutazione. Quando l'autobus arriva, l'ex soldato negro giace moribondo sull'asfalto.

«Cosa stava leggendo?» chiede più tardi un cronista alla donna; lei gli fa vedere L'ombra dello scorpione di Stephen King.

Sgombro di tutte le sofisticherie semantiche e senza troppi eufemismi, ciò che sembrano sostenere quelli che attaccano il racconto dell'orrore (o che semplicemente ne sono turbati e non vogliono ammetterlo) è questo: vendi morte, brutture e mostruosità; speculi sull'odio e la violenza, sulla morbosità e la depravazione; sei solo un altro agente di quelle forze del caos che stanno compromettendo irrimediabilmente il mondo di oggi.

In breve, sei un immorale.

Dopo l'uscita di *Zombi*, un critico chiese a George Romero se ritenesse che un film del genere, con le sue scene di sangue, cannibalismo e spietata violenza di massa, fosse il sintomo di una società sana. La risposta di Romero, degna dell'aneddoto di Hitchcock riportato sopra, fu di chiedere al critico se ritenesse che la catena di montaggio del motore del Dc-10 fosse una cosa salutare per la società. La sua risposta fu liquidata come una scappatoia («Si ha l'impressione che a Romero piaccia fare questo tipo di spirito», deve certamente aver pensato quel critico).

Bene, vediamo se la scappatoia è davvero una scappatoia, e andiamo un po' più a fondo nella faccenda. Si è fatto tardi, l'ultimo valzer sta suonando, e se certe cose non le diciamo adesso, suppongo non ci sarà più un'altra occasione.

Nel corso di questo libro ho cercato di dimostrare che il racconto dell'orrore, sotto le zanne posticce e la spaventevole parrucca, è in realtà conservatore come può esserlo un repubblicano dell'Illinois in doppiopetto gessato; che il fine cui tende è ribadire i pregi della norma, mostrando quanto di peggio accade a chi si avventura in territori proibiti. Nella struttura della maggioranza dei racconti dell'orrore si ritrova un codice morale così rigido che farebbe sorridere un puritano. Nei vecchi albi della *Entertaining Comics* gli adulteri fanno inevitabilmente una brutta fine, e gli assassini patiscono pene tali che al confronto la ruota della tortura e lo stivaletto malese sono

un giro sulla giostra dei bambini.⁷³ Abbordate dal lato giusto, le moderne storie dell'orrore non sono tanto diverse dalle morality plays del Quindicesimo, Sedicesimo e Diciassettesimo secolo. Il più delle volte la storia dell'orrore non solo sta a chiare lettere per i Dieci Comandamenti, ma li ingrandisce a caratteri cubitali. Quando le luci del cinema si abbassano, o apriamo quel certo libro, abbiamo la confortante certezza che i malvagi saranno puniti e che a ciascuno sarà reso in misura di ciò che ha fatto.

Ho inoltre usato una metafora pomposamente accademica, e ho sostenuto che in genere la storia dell'orrore descrive minuziosamente l'esplosione di una qualche follia dionisiaca all'interno di un'esistenza apollinea, e che l'orrore persiste fino a quando le forze dionisiache non sono debellate e non è ristabilita la normalità apollinea. Se non si tiene conto del potente seppure enigmatico prologo ambientato in Iraq, *L'esorcista* di William Friedkin comincia di fatto nel sobborgo apollineo (se mai ce n'è stato uno) di Georgetown. Nella prima scena, Ellen Burstyn è svegliata da un gran fracasso proveniente dalla soffitta: una specie di ruggito e schianti di cose che vanno in pezzi, come se qualcuno lassù avesse lasciato libero un leone. È la prima crepa nel mondo apollineo, e ben presto tutto il resto vi si riverserà, in un impetuoso torrente d'incubi. Ma questa crepa inquietante tra il nostro mondo normale e un caos in cui è ammesso che i diavoli strazino bambini innocenti si richiude verso la fine del film. Quando, nell'ultima scena, la Burstyn conduce alla macchina la pallida ma decisamente «ristabilita» Linda Blair, ci rendiamo conto che l'incubo è finito. La nostra quiete è stata ristabilita. Abbiamo riconosciuto il mutante e l'abbiamo respinto. L'equilibrio non è mai stato così perfetto.

Queste sono alcune delle cose di cui abbiamo discusso in questo libro... Ma se tutto fosse un imbroglio e una mistificazione? Non dico che lo sia, ma forse dovremmo quanto meno considerarne la possibilità.

Nella nostra analisi degli archetipi, abbiamo avuto occasione di discutere del Licantropo, quell'essere che certe volte è irsuto, e altre perfettamente, e illusoriamente, glabro. E se, invece di un licantropo, ci fosse un doppio licantropo? Se lo scrittore (o la scrittrice) della storia dell'orrore, sotto la spaventevole parrucca e le zanne di plastica, non fosse che un repubblicano in doppiopetto, come abbiamo detto... già, ma se sotto *questo* ci fosse un *vero* mostro, con tanto di zanne vere e un meduseo groviglio di serpenti al posto dei capelli? Se tutto fosse una comoda e utile menzogna, e se, una volta messo completamente a nudo, fin nel suo più intimo essere, lo scrittore (o la scrittrice) dell'orrore si rivelasse ai nostri occhi non un agente

⁷³ Da sempre è la mia preferita: «Un marito impazzito afferra un tubo di un compressore d'aria, prende la moglie, che è secca come un chiodo, e glielo caccia giù in gola; poi la gonfia come un pallone fino a che lei scoppia. 'Grassa finalmente!' le dice contento qualche attimo prima del botto. Ma poco dopo il marito, che ha più o meno la stessa corporatura di Jackie Gleason, va a inciampare su una trappola che lei gli ha teso e finisce spiacciato per terra da un'enorme credenza che gli è caduta addosso.» Questo ingegnoso rimaneggiamento della vecchia storia di Jack Sprat e sua moglie non solo è una storiella buffa e raccapricciante al tempo stesso, ma vi offre anche un delizioso esempio dell'adagio biblico: «Occhio per occhio, dente per dente.» O di quel detto spagnolo che recita: «La vendetta è un piatto che si serve freddo.»

della norma, ma un agente del caos, quell'essere a noi familiare che capriola giulivo, gli occhi iniettati di sangue?

Che ne dite di questa possibilità, amici miei?

16

Anni fa, finito di scrivere *Shining*, mi presi un mese di riposo, e poi attaccai un nuovo romanzo, il cui titolo provvisorio era *The House on Value Street*. Doveva essere un *roman à clef* sul rapimento di Patty Hearst, il suo lavaggio del cervello (o la sua presa di coscienza sociopolitica, immagino che dipenda dal vostro punto di vista), la sua partecipazione alla rapina alla banca, la sparatoria nel covo dell'Esercito Simbionese a Los Angeles – nel mio libro, il covo si trovava in Value Street, si capisce la fuga dei latitanti da un capo all'altro del Paese, insomma tutta la storia che conosciamo. Il soggetto mi sembrava davvero potente, e mentre ero certo che molti libri di saggistica sarebbero stati scritti sull'argomento, a mio parere soltanto un romanzo sarebbe veramente riuscito a metterne in luce tutte le contraddizioni. Dopotutto il romanziere è il bugiardo di Dio, e se fa bene il suo lavoro e va avanti con pazienza e coraggio, talvolta riesce a trovare la verità che sta al centro della bugia.

Ebbene: quel libro io non l'ho mai portato avanti. Riunii i materiali che avevo raccolto e, così com'erano, li tenni a portata di mano (Patty era ancora uccel di bosco a quel tempo, il che rendeva l'idea del romanzo ancor più attraente: potevo costruire un finale tutto mio); poi attaccai il romanzo. Prima da un lato, e non accadde nulla. Provai allora ad attaccarlo da un altro, e avevo l'impressione che funzionasse abbastanza bene fino a quando non mi resi conto che tutti i miei personaggi erano come se fossero appena usciti, sfiancati e grondanti di sudore, dalla maratona di danza di *Non si uccidono così anche i cavalli?* di Horace McCoy. Provai l'attacco *in medias res*. Cercai di immaginarmelo come una commedia per il teatro, un trucco che talvolta funziona nel mio caso, quando non sono in vena. Questa volta non funzionò.

Nel suo stupendo romanzo *The Hair of Harold Roux*, Thomas Williams ci dice che scrivere un'opera lunga di narrativa è come radunare tutti i personaggi in una buia, vasta pianura. Ciascuno di lorosi dispone intorno al fuoco incerto dell'invenzione dello scrittore, si scalda le mani, e spera che quel fuoco si trasformi in un grande bagliore che procurerà luce oltre che calore. Ma spesso quel fuoco si spegne, anche il più tenue barlume scompare, e i personaggi sono riassorbiti dal buio. È una metafora suggestiva del processo di invenzione creativa, ma non è la mia... forse è troppo garbata per essere la mia. Io ho sempre visto il romanzi come un enorme castello scuro che deve essere attaccato, un bastione da espugnare con la forza o con l'inganno. Caratteristica del castello è che sembra aperto. Non appare munito per far fronte a un assedio: il ponte levatoio è abbassato, le porte sono spalancate. Non ci sono arcieri sulle torrette. Il guaio è che in realtà esiste una sola via d'accesso sicura; ogni altro tentativo di penetrare all'interno provoca l'annientamento improvviso a opera di un marchingegno segreto.

Per il mio libro su Patty Hearst, non trovai mai la giusta via d'accesso... E durante quell'intero periodo di sei settimane, qualcos'altro mi ronzava sommessamente in testa. Era il resoconto di un fatto di cronaca che avevo letto, sulla accidentale fuoriuscita di residui chimico-batteriologici nello Utah. I pericolosissimi e immondi microbi uscirono dai contenitori e uccisero un gregge di pecore. Ma se il vento avesse soffiato in direzione opposta, affermava il pezzo di cronaca, forse la brava gente di Salt Lake City avrebbe avuto una bruttissima sorpresa. L'articolo richiama alla mente un romanzo di George R. Stewart, dal titolo *Earth Abides*. Nel libro di Stewart, il disastro stermina gran parte del genere umano, e il protagonista, che è stato reso immune da un tempestivo morso di serpente, assiste alle mutazioni ecologiche prodotte dalla morte dell'uomo. La prima metà del lungo libro di Stewart è senz'altro molto avvincente; la seconda metà è peggio che spingere una macchina in salita: troppa ecologia e troppo poca storia.

A quel tempo vivevamo a Boulder, nel Colorado, e spesso mi capitava di ascoltare la stazione radio che più o meno regolarmente trasmette da Arvada martellanti messaggi biblici. Una volta sentii un predicatore commentare il passo: «Una volta in ogni generazione la piaga si abatterà su di loro». Il suono di questa frase – che sembra una citazione dalla Bibbia, ma non lo è – mi piacque così tanto che la scrissi su un foglio, e poi appesi il foglio al muro sopra la mia macchina da scrivere: UNA VOLTA IN OGNI GENERAZIONE LA PIAGA SI ABBATTERÀ SU DI LORO.

Questa frase, il resoconto sulla fuoriuscita dei residui chimico-batteriologici nello Utah, e le mie reminiscenze del bel libro di Stewart restarono impigliati nella mia mente pensando a Patty Hearst e all'Esercito Simbionese, e fu così che un giorno, mentre sedevo alla macchina da scrivere, gli occhi che mi andavano su e giù tra quella raccapricciante profezia appesa al muro e il foglio maledettamente bianco nella macchina, scrissi, tanto per buttar giù qualcosa: *Il mondo è arrivato alla fine ma quelli dell'Esercito Simbionese, in un modo o in un altro, sono immuni. Li ha morsicati il serpente*. Fissai per un po' quello che avevo scritto, poi continuai a battere: *Basta con i razionamenti della benzina*. Della qual cosa non si poteva che stare allegri, benché avesse del macabro: senza più gente, niente più file ai distributori. Sotto *Basta con i razionamenti della benzina* scrissi in rapida successione: *Basta con la guerra fredda. Basta con l'inquinamento. Basta con le borse di coccodrillo. Basta con il crimine. Una stagione di pace*. Quest'ultima frase mi piacque; era come un qualcosa che doveva essere scritto. La sottolineai. Rimasi seduto e immobile per altri quindici minuti, ascoltando gli Eagles sul mio registratore portatile, poi scrissi: *Donald De Freeze è un uomo oscuro*. Non intendevo dire che De Freeze era un negro; mi era improvvisamente tornato in mente che nelle fotografie scattate durante la rapina alla banca, cui Patty Hearst aveva preso parte, la faccia di De Freeze si poteva intravedere appena. Aveva in testa un cappellaccio, e ricostruire la sua fisionomia era tutto un lavoro d'immaginazione. Scrissi *Un uomo oscuro senza faccia*, poi alzai gli occhi e rividi quella laconica e orripilante sentenza: UNA VOLTA IN OGNI GENERAZIONE LA PIAGA SI ABBATTERÀ SU DI LORO. E questo fu tutto. Passai i due anni successivi scrivendo un libro che sembrava non dovesse mai finire, dal titolo *L'ombra dello scorpione*. Venne il momento in cui cominciai a parlarne agli amici

come del mio piccolo Vietnam, perché non facevo che ripetere a me stesso che sarebbe bastato un altro centinaio di pagine e avrei iniziato a scorgere la luce in fondo al tunnel. Il manoscritto completo contava più di milleduecento pagine, e pesava più di cinque chili, quanto la mia boccia da bowling preferita. Dallo *U.N. Plaza Hotel* lo portai a casa del mio editor, a trenta isolati di distanza, una tiepida sera di luglio. Per qualche ragione nota soltanto a lei, mia moglie aveva avvolto l'intero malloppo di pagine nella pellicola; dopo averlo palleggiato da un braccio all'altro per la terza o quarta volta, all'improvviso ebbi una premonizione: da un momento all'altro sarei morto, proprio lì sulla Third Avenue. Quelli dell'ambulanza mi avrebbero trovato lungo disteso sull'asfalto, fulminato da un infarto, insieme al mio mostruoso manoscritto, trionfante nella sua confezione di carta Sarah Wrap, accanto alla mano che ne aveva mollato la presa: era lui il vincitore.

Ci furono momenti in cui odiai profondamente *L'ombra dello scorpione*, ma mai una volta in cui mi sentii costretto ad andare avanti. Anche quando le cose si misero male a Boulder, a causa dei miei figli, l'entusiasmo e quel senso di gioiosa eccitazione che provavo per il libro non vennero meno. Ogni mattina non vedevo l'ora di sedermi davanti alla macchina da scrivere e sprofondare in quel mondo in cui Randy Flagg poteva diventare una volta un corvo, un'altra un lupo, e dove la battaglia decisiva non era per le assegnazioni di benzina ma per le anime degli umani. Ebbi la sensazione – devo ammetterlo – che stavo ballando un travolgente tip-tap sulla tomba del mondo intero. La scrittura del mio romanzo coincise con un periodo di grossi guai per il mondo in generale e per l'America in particolare: per la prima volta nella storia, stavamo facendo la penosa esperienza dei disagi provocati dalla scarsità di benzina, avevamo appena assistito alla miserabile fine dell'amministrazione Nixon e alle prime dimissioni presidenziali nella storia degli Stati Uniti, eravamo stati clamorosamente sconfitti nel Sudest asiatico, ed eravamo alle prese con tutta una serie di problemi interni, dalla scottante questione dell'aborto libero al tasso di inflazione che cresceva vertiginosamente, in modo assolutamente spaventoso.

E io? Io soffrivo di un autentico caso di vertigini da galoppante avanzamento di carriera. Quattro anni prima lavavo lenzuola in una lavanderia industriale per un dollaro e sessanta all'ora e scrivevo *Carrie* in una roulotte calda come un forno. Mia figlia, che a quel tempo non aveva ancora un anno, portava per lo più abitini rimediati qua e là. L'anno prima mi ero sposato con mia moglie Tabitha indossando un vestito preso a prestito troppo largo per me. Lasciai la lavanderia quando si rese disponibile un posto di insegnante alla Hampden Academy, una scuola lì vicino, ma mia moglie Tabby e io rimanemmo esterrefatti quando ci rendemmo conto che il mio stipendio di seimilaquattrocento dollari per il primo anno non ci avrebbe giovato più dello stipendio alla lavanderia; non passò molto tempo e cercai di assicurarmi il mio vecchio lavoro alla lavanderia per l'estate successiva.

Poi *Carrie* andò da Doubleday, Doubleday vendette i diritti di ristampa per una somma da capogiro, per quei tempi quasi una cifra da record. La vita cominciò a scorrere a velocità supersonica. *Carrie* fu acquistato dal cinema; *Le notti di Salem* fu acquistato per una cifra enorme, e anche di questo libro si fece un film; lo stesso

accadde per *Shining*. Di punto in bianco tutti i miei amici pensarono che fossi ricco. Fu piuttosto spiacevole, e anche spaventoso; ma la cosa peggiore fu che forse lo ero veramente. Cominciarono a suggerirmi investimenti, scappatoie per non pagare le tasse, e di trasferirmi in California. Di novità cui far fronte e tener testa ce n'erano abbastanza, ma la novità più grossa era che l'America in cui ero cresciuto sembrava sgretolarsi sotto i miei piedi... cominciava ad assomigliare a un sofisticato castello di sabbia infelicamente costruito molto sotto la linea della marea.

L'onda che per prima investì quel castello (o quella che io percepii come prima) fu l'annuncio, risalente a parecchi anni indietro, che i russi ci avevano battuti nello spazio... ma adesso la marea stava diventando sempre più minacciosa.

Ed è a questo punto, credo, che alla fine si scopre la faccia del doppio Licantropo. A prima vista, *L'ombra dello scorpione* è pressoché conforme a quelle convenzioni che abbiamo già esaminato: una società apollinea è sconvolta da una forza dionisiaca (nel nostro caso una disposizione fatale verso una forma perniciosa di influenza che uccide quasi tutti). Per di più, coloro che sopravvivono all'epidemia scoprono di appartenere a due schieramenti contrapposti: l'uno, insediato a Boulder nel Colorado, è (salvo pochi cambiamenti significativi) una copia fedele della società apollinea appena distrutta; l'altro, insediato a Las Vegas, è furiosamente dionisiaco.

La prima incursione dionisiaca in *L'esorcista* si ha quando Chris MacNeil (Ellen Burstyn) sente il ruggito leonino proveniente dalla soffitta. In *L'ombra dello scorpione*, Dioniso si annuncia con lo schianto di una vecchia Chevrolet contro le pompe della benzina di un distributore fuori mano nel Texas. In *L'esorcista*, lo stato di quiete apollinea viene ristabilito quando vediamo la pallida Regan MacNeil scortata verso la Mercedes Benz della madre; credo che in *L'ombra dello scorpione* questo momento sopraggiunga quando all'ospedale di Boulder Stu Redman e Frannie Goldsmith, i due protagonisti del libro, osservano attraverso la parete di vetro il bambino manifestamente normale di Frannie. Come in *L'esorcista*, il ritorno dell'equilibrio non è mai stato così perfetto.

Ma al di sotto di tutto questo, nascosta dalle convenzioni morali della storia dell'orrore (forse, a dire il vero, non proprio nascosta) si può intravedere confusamente la faccia del vero Licantropo. È evidente che l'incontrollabile impulso che provai mentre scrivevo *L'ombra dello scorpione* nasceva in gran parte dal fatto che mi figuravo l'intero, consolidato processo di aggregazione sociale distrutto d'un solo colpo. Mi sentivo un po' come Alessandro che leva la sua spada sopra il nodo gordiano e grugnisce: «Scioglierlo? *Che vada a farsi fottere...* ho un modo migliore, io». E mi sentivo un po' come Johnny Rotten all'inizio di quella classica ed elettrizzante canzone dei Sex Pistols che è *Anarchy for the U.K.* Prima lo si sente ridacchiare con voce bassa e gutturale, e potrebbe essere benissimo lo stesso Randall Flag; poi Rotten intona: «Sì, sì... *adesso!*» E quando sentiamo quella voce, la nostra reazione è di profondo sollievo: il peggio ormai lo conosciamo: siamo nelle mani di un autentico pazzo.

In questa prospettiva, la distruzione del *mondo così com'è* divenne un vero sollievo. Basta con Ronald McDonald! Basta con *Gong Show* o soap-opera alla televisione: solo tanto riposante effetto neve sui nostri schermi! Basta con i terroristi!

Basta con le stronzate! Solo il nodo gordiano che si scioglie nella polvere. La mia ipotesi è che sotto lo scrittore di storie dell'orrore morali (il quale, come Henry Jekyll, è «da sempre in cammino sulla via della propria elevazione») ci sia una creatura assolutamente altra. Essa vive, per così dire, più in basso, al terzo livello individuato da Jack Finney, ed è un nichilista che fa capriole e che, per estendere la metafora Jekyll-Hyde, non si accontenta di calpestare i teneri ossicini di una bambina urlante, ma in questo caso sente il bisogno di zampettare malignamente sopra il mondo intero. Sì, gente, in *L'ombra dello scorpione* io ebbi la possibilità di fare piazza pulita dell'intera razza umana, e fu proprio divertente!

E allora, dov'è la moralità a questo punto?

Bene, vi dirò come la penso. La mia idea è che sia là dove è sempre stata: nel cuore e nella mente degli uomini e delle donne di buona volontà. Nel caso dello scrittore, può darsi che questo voglia dire cominciare con una premessa nichilistica e poi riapprendere gradualmente le vecchie lezioni fondate su valori e comportamenti autenticamente umani. Nel caso di *L'ombra dello scorpione*, significò cominciare con la tetra promessa che la razza umana è portatrice di una specie di germe che diventa sempre più virulento. esattamente come la tecnologia si trasforma in potere: all'inizio vidi questo germe simbolicamente visualizzato nell'Esercito Simbionese, poi finì che me l'immaginai rappresentato dal germe di quella forma perniciosa di influenza. Questo morbo micidiale è scatenato da un unico incidente tecnologico (un'ipotesi nemmeno tanto azzardata, se si considera quello che accadde a Three Mile Island, o il fatto che nella base aeronautica di Loring, nel mio Stato, si radunarono in fretta e furia bombardieri e aerei pronti a decollare alla volta del Polo, obiettivo la Russia, perché, per un minuscolo e davvero divertente errore calcolatore, era risultato che i russi avevano lanciato i loro missili, e che la Guerra Nucleare era iniziata). Grazie al piccolo compromesso con me stesso di lasciare un gruppo di sopravvissuti (niente sopravvissuti, niente storia, giusto?), riuscii a figurarmi un mondo in cui tutte le riserve di armi nucleari sarebbero semplicemente arrugginite, e a immaginare che una qualche forma di equilibrio morale, politico ed ecologico sarebbe ritornata in questo pazzo universo che chiamiamo casa.

Ma credo che nessuno scrittore sappia quello che i suoi personaggi pensano veramente, e persino, forse, quello che fanno veramente, fino a che non è scritto sulla carta, e fu così che arrivai a rendermi conto che molto probabilmente i sopravvissuti avrebbero riesumato tutte le vecchie polemiche e poi tutte le vecchie armi. Peggio ancora, adesso tutti quei vecchi giocattoli sarebbero stati a loro completa disposizione, e la situazione poteva ben trasformarsi in una corsa sulla dirittura d'arrivo per vedere quale sarebbe stato il gruppo di pazzoidi che sarebbe riuscito a trovare il modo di lanciaarli per primo. La lezione che io appresi scrivendo *L'ombra dello scorpione* fu che tagliare il nodo gordiano distrugge semplicemente l'enigma, invece di risolverlo, e che l'ultima riga del libro è un'ammissione che l'enigma persiste.

Il libro è anche un tentativo di celebrare gli aspetti più luminosi della vita di tutti noi: il coraggio spontaneo degli uomini, l'amicizia e l'amore, in un mondo che così spesso sembra davvero senza amore. Nonostante il tema apocalittico, *L'ombra dello*

scorpione è in gran parte un libro di speranza, in cui risuona la massima di Albert Camus che «anche la felicità è inevitabile».

Più prosaicamente, mia madre era solita dire a me e a mio fratello David: «Spera il meglio e aspettati il peggio», e questa frase, meglio di ogni altra, esprime tutto il significato del libro.

In breve, speriamo allora nell'esistenza di un quarto livello (un triplo Licantropo?), un livello che chiuda il cerchio e ci riporti allo scrittore dell'orrore non solo come scrittore ma come essere umano, uomo o donna mortale che sia, giusto un altro passeggero della barca o un altro pellegrino in marcia sulla nostra strada, ovunque essa conduca. E speriamo che se vedrà un altro pellegrino cadere, questo scrittore, o questa scrittrice, ne scriverà; non prima comunque di aver aiutato quell'uomo o quella donna caduti a terra, avere spolverato i loro vestiti ed essersi accertato, o accertata, se lui o lei stanno bene e sono in grado di continuare ad andare avanti. Se tale deve essere il suo atteggiamento, lo sarà non come risultato di una presa di posizione morale di tipo intellettuale, ma perché esiste questa cosa che si chiama amore, un fatto squisitamente pratico, una forza pratica nei rapporti tra gli uomini.

Dopotutto la moralità è la codificazione di quelle cose che il cuore suppone vere, quelle cose che il cuore suppone come le esigenze di una vita vissuta in mezzo agli altri... in una parola, la civiltà. E se ci liberiamo dell'etichetta «storia dell'orrore» o «genere fantastico» o non so che altro, e la sostituiamo con «letteratura», o più semplicemente con «fiction», forse ci renderemo conto che tutta la serie di accuse di immoralità non avrà più ragione di esistere. Se diciamo che la moralità proviene semplicemente da un cuore ben disposto (il che ha poco a che fare con pose ridicole ed epiloghi obbligatoriamente a lieto fine), e che l'immoralità scaturisce da mancanza di responsabilità, da una visione meschina delle cose, dalla prostituzione del dramma o del melodramma al fine di trarne un vantaggio, pecuniario o di altra specie, allora forse ci renderemo conto di essere arrivati a una soluzione che è insieme praticabile e umana. Il romanzo è la verità dentro la bugia, e nella storia dell'orrore, così come in qualsiasi altra storia, la stessa regola vale oggi così come valeva al tempo in cui Aristòfane raccontò la sua storia dell'orrore sulle rane: la moralità è dire la verità come il tuo cuore la intende. Quando gli venne domandato se non si vergognava della crudezza e delle sozzure del suo romanzo *Una storia di San Francisco*, pubblicato alla fine del secolo, Frank Norris rispose: «Perché dovrei? Non ho mentito. Non mi sono piegato al compromesso. Ho detto loro la verità».

Mia cara, guarda... Credo che il sole stia sorgendo. Abbiamo ballato tutta la notte, come amanti in un vecchio film della Metro Goldwin Mayer. Ma ora l'orchestra ha riposto le sue melodie e ha abbandonato il teatro. Tutte le coppie, tranne io e te, se ne sono andate, e anche noi, suppongo, dovremo fare lo stesso. Non trovo le parole per dirti quanto abbia goduto questa serata, e se talvolta mi hai trovato goffo (o se di

tanto in tanto ti ho pestato i piedi), ti prego di perdonarmi. Mi sento come suppongo si sentano tutti gli innamorati quando il ballo finisce, stanco... Eppure contento.

Posso dirti un'ultima cosa mentre ti accompagno alla porta? Ci fermeremo qui nel vestibolo mentre rimettono i tappeti al loro posto e spengono le luci. Permettimi di aiutarti a infilare il cappotto; non ti tratterrò a lungo.

Tutte le eccezioni di moralità mosse per mettere sotto accusa l'orrore eludono forse il vero problema. I russi hanno un'espressione: «il fischio della beccaccia». L'espressione è derisoria perché la beccaccia è il ventriloquo della natura, e se puntate il fucile e fate fuoco verso il punto da cui viene il suono, potete pure morire di fame. Spara alla beccaccia, non al fischio, dicono i russi.

Vediamo allora se riusciamo a individuare una beccaccia, una soltanto, in mezzo a tutti questi fischiettanti boschetti. Può darsi che si nasconda proprio in questa storiella (un fatto vero, non inventato) tratta da *The Book of Lists*, la soffitta del clan Wallace/Wallechinsky dove vanno a finire tutte le chincaglierie affascinanti e il ciarpame ancora utilizzabile di questo mondo. Mentre ti prepari a lasciarmi, pensaci... anzi, rimuginaci su:

Il 6 luglio 1944 il circo dei Ringling Brothers e Barnum E Bailey stava presentando il suo spettacolo a Hartford, nel Connecticut, davanti a settemila spettatori paganti. Scoppiò un incendio: 168 persone morirono bruciate e altre 487 rimasero ferite. Una delle vittime, una ragazzina, presumibilmente di sei anni di età, non fu identificata. Dal momento che nessuno si era fatto avanti per l'identificazione, e poiché il viso della bambina non era sfigurato, venne distribuita una sua fotografia, prima nella zona e poi in tutti gli Stati Uniti. Passarono i giorni, le settimane, i mesi, e nessuno nel paese si presentò per il riconoscimento. A tutt'oggi l'identità della bambina è ignota.

La mia idea della crescita è che il processo consista essenzialmente nello sviluppo di una visione ristretta delle cose, come se la mente entrasse in un tunnel, e in una graduale ossificazione della facoltà immaginativa (che c'entra con la Signorinetta Nessuno, direte? Un po' di pazienza e ci arriveremo). I bambini vedono tutto, considerano tutto; l'espressione tipica di un piccolo che è sazio, asciutto e ben sveglio sono due occhi spalancati che osservano tutto. Ciao, piacere di conoscervi, che bellezza trovarmi fra voi. Un bambino non ha ancora sviluppato quei modelli ossessivi di comportamento che pregiamo del titolo di «buone prestazioni di efficienza». Il bambino, o la bambina, non hanno ancora interiorizzato l'idea che una retta è la distanza più breve tra due punti.

Tutto questo viene dopo. I bambini credono in Babbo Natale. Non che voglia dire molto: è solo una delle idee che hanno in testa. Allo stesso modo credono nell'Uomo Nero, in Trix Rabbit. In McDonaldlandia (dove gli hamburger crescono sugli alberi e il furtarello è un comportamento approvato: ne fa testo il simpatico ladruncolo Hamburglar), nella Fatina che prende il dentino e lascia la moneta sotto il cuscino... insomma, credono a tutte queste cose come se fossero le più naturali di questo mondo. I miti popolari sono questi: ve ne sono poi altri che, benché siano più adatti

per certe circostanze, sembrano un po' *outré*. Il nonno è andato a stare con gli angeli. Non masticare chewing-gum altrimenti ti strozzi. Fa' quella brutta cosa e alla mamma si spezzerà il cuore dal dispiacere. Se vai lì incontri il lupo che ti mangia in un boccone e poi rimani per sempre dentro la sua pancia.

A poco a poco sopraggiungono la logica e il buonsenso, e le cose cominciano a cambiare. Il bambino inizia a chiedersi come fa Babbo Natale a trovarsi contemporaneamente al grande negozio di giocattoli e in un altro angolo della città, sopra il comignolo di un qualche orfanotrofio a scampanellare e su al Polo Nord, alla guida della sua muta di renne. Può darsi che il bambino si renda conto che, sebbene di marachelle ne abbia combinate tante, il cuore di sua madre è ancora lì, tutto intero. L'età comincia a delinearsi su quel viso di bimbo. «Non fare il bambino», si sente dire con impazienza. «Hai sempre la testa fra le nuvole!» E la solita tiritera, naturalmente: «Ma non crescerai mai?»

Come dice la canzone, dopo un po' di tempo Puff, il drago magico, smise di arrancare su per la salita di Cherry Lane per andare a trovare il suo vecchio amicone Jackie Paper. Wendy e i suoi fratelli alla fine abbandonarono Peter Pan e i Bambini Smarriti al loro destino. Basta con la Polvere Magica, soltanto un Pensiero Gentile di tanto in tanto... Eppure c'è sempre stato qualcosa di lievemente pericoloso in Peter Pan, vero? Qualcosa di lievemente troppo selvaggio... un qualcosa nei suoi occhi che era... sì, decisamente dionisiaco.

Oh, gli dèi dell'infanzia sono immortali, in realtà i bambini ormai grandicelli non li sacrificano; li passano soltanto a quelle birbe dei loro fratellini e sorelline. È l'infanzia stessa che è mortale: l'uomo è innamorato e ama ciò che passa. E non è Puff, Tink e Peter Pan che ci lasciamo alle spalle nella nostra corsa per prendere la patente, il diploma e la laurea, o in quell'ansioso apprendistato grazie al quale raggiungiamo delle «buone prestazioni di efficienza». Ciascuno di noi ha esiliato la Fatina del dentino (o forse è lei che ha esiliato noi, quando non siamo più stati in grado di offrire il prodotto che lei richiede), assassinato Babbo Natale (solo per poi risuscitarne il cadavere a favore dei nostri figli), ucciso il gigante che inseguiva Giacomino giù per la pianta del fagiolo. E il povero, vecchio Uomo Nero! Deriso e umiliato un'infinità di volte sino alla morte, come il signor Dark alla fine di *Il popolo dell'autunno*.

Ascoltatemi, adesso. In America, a diciotto, venti o ventun anni, dipende dall'età legale fissata in ogni Stato per poter bere alcolici, il fatto che vi venga chiesto di «esibire un documento di identità» può essere piuttosto imbarazzante. Dovete frugarvi addosso per trovare la patente di guida, la tessera statale di diritto agli alcolici e anche una copia fotostatica del vostro certificato di nascita, per poter mandare giù un fottuto bicchiere di birra. Ma lasciate passare una decina d'anni, quando avrete i trent'anni dipinti negli occhi, e allora c'è qualcosa di assurdamente gratificante nel fatto che vi venga chiesto il documento di identità. Vuol dire che avete ancora l'aspetto di chi potrebbe non essere abbastanza in là con gli anni da bersi un bicchiere al banco del bar. Sembrate ancora degli sbarbatelli. Sembrate ancora giovani.

Quanto ho appena detto mi venne in mente un po' di anni fa. Mi trovavo in un bar di Bangor chiamato *Benjamin's*, e mi stavo piacevolmente sbronzando. Cominciai a studiare le facce di quelli che entravano. Il tizio discretamente appostato accanto alla porta lasciò passare quello... quell'altro... e quell'altro ancora. Poi, alt! Fermò un tipo con una giacchetta sportiva e gli chiese un documento. Che io sia dannato se quel tipo non si volatilizzò in un batter d'occhio. A quel tempo nel Maine l'età legale per bere era diciotto anni (successivamente, gli incidenti sulle autostrade dovuti a guida in stato di ubriachezza indussero i legislatori ad alzare l'età minima a venti anni), e tutte le persone che erano entrate mi erano sembrate sui diciotto. Così mi alzai e chiesi al buttafuori come faceva a sapere che l'ultimo tipo era minorenne. Si strinse nelle spalle e disse: «Lo sai e basta. È quasi tutto negli occhi».

Per parecchie settimane il mio passatempo preferito fu di osservare le facce delle persone adulte e cercare di individuare esattamente cos'era che le rendeva «facce adulte». Il volto di un trentenne è sano, senza grinze, e non è più grande di quello di un diciassettenne. Eppure tu sai che non è un ragazzo; lo sai. Sembra esserci una caratteristica nascosta e tuttavia assolutamente prevalente che ci mette tutti d'accordo sul fatto che si tratta di una Faccia Adulta. Non sono solo i vestiti o il modo di atteggiarsi, non è il fatto che un trentenne porta una valigia e il diciassettenne uno zaino; se mettete la testa di ciascuno in una di quelle sagome dipinte del parco dei divertimenti che raffigurano il corpo di un marinaio nell'atto di fare capriole, o quello di un pugile, ebbene riuscirete ancora a indovinare qual è la faccia adulta dieci volte su dieci.

Arrivai a credere che il buttafuori avesse ragione. È negli occhi.

Non è qualcosa che c'è; piuttosto, è qualcosa che non c'è più.

I bambini sono contorti. Pensano in modo tortuoso. Ma a cominciare dagli otto anni circa, quando inizia la seconda grande stagione dell'infanzia, le storture cominciano a raddrizzarsi, una dopo l'altra. I confini del pensiero e della visione cominciano a restringersi e a incanalarsi in un tunnel, man mano che aumentiamo la velocità per spingerci più avanti. Alla fine, non più capaci di trarre alcun profitto dal Mondo Incantato, decidiamo per la versione che ce ne offre la discoteca della zona, a due passi da casa... o per un viaggio a Disneyland in febbraio o marzo.

L'immaginazione è un occhio, un meraviglioso terzo occhio che fluttua in libertà. Da bambini, quell'occhio ha una vista di dieci decimi. Man mano che cresciamo, essa comincia a offuscarsi... E un giorno il tizio accanto alla porta ti lascia entrare nel bar senza chiederti alcun documento di identità; e se vuoi capire capisci: ormai sei dall'altra parte. È negli occhi. Qualcosa che è nei tuoi occhi. Guardateli nello specchio e dimmi se sbaglio.

Il lavoro dello scrittore del fantastico, o dello scrittore dell'orrore, è di allargare temporaneamente le pareti di quella visione a tunnel; di fornire quel terzo occhio di una singola, potente lente. Il lavoro dello scrittore del fantastico e dell'orrore è di farti tornare temporaneamente bambino.

È lo scrittore (o la scrittrice) dell'orrore, in sé e per sé? Qualcun altro legge la storia della Signorinetta Nessuno, ve l'ho detto che vi saremmo tornati, ed eccola qui, ancora non identificata, misteriosa come il Ragazzo Lupo di Parigi, e poi dice:

«Perdio, l'avresti mai detto?» e poi si mette a fare qualcos'altro. Ma lo scrittore comincia a giocare con quella storia come farebbe un bambino, immaginando fanciulli da altre dimensioni, sosia e Dio sa che altro. È come il giocattolo di un bambino, qualcosa di luminoso, di luccicante, di strano. Tiriamo giù questa levetta e vediamo che succede, spingiamolo qua e là sul pavimento e sentiamo se fa *vruuum vruuum* o *tra-tra-tra-tra*. Mettiamolo sottosopra, e vediamo se magicamente si raddrizza. In breve, teniamoci pure le piogge di rane e di persone che sono misteriosamente bruciate vive mentre sedevano a casa loro in comode poltrone; teniamoci i vampiri e i licantropi. È la Signorinetta Nessuno, che arrivò tra noi scivolando obliquamente attraverso una crepa nella realtà, solo per restare schiacciata sotto i piedi di una folla che fuggiva impazzita dal tendone di un circo in fiamme.

È qualcosa di questo si riflette negli occhi di coloro che scrivono storie dell'orrore. Ray Bradbury ha gli occhi sognanti di un bimbo. Gli stessi di Jack Finney, dietro le spesse lenti degli occhiali. E lo stesso sguardo negli occhi di Lovecraft: ti fanno trasalire con la loro schietta, misteriosa precisione, accentuata da quella scarna, tirata, e in un certo qual modo eterna faccia del New England. Anche Harlan Ellison, nonostante quel suo futile furibondo nervoso nevrotico modo di conversare (parlare con Harlan talvolta è come parlare con un imbonitore apocalittico che si è appena impasticcato), ha quegli occhi. Prima o poi si fermerà, distoglierà lo sguardo guardando qualcos'altro, e allora saprete la verità: Harlan è contorto, ha pensato in modo davvero tortuoso. Straub, che veste in modo impeccabile e in ogni situazione sembra emanare l'aura di successo di una grande impresa, anche lui ha quello sguardo negli occhi. È uno sguardo indefinibile, ma c'è.

«È la più bella scatola di trenini elettrici che un bambino abbia mai visto», Orson Welles disse una volta del far cinema; lo stesso si può dire dello scrivere romanzi e racconti. E la possibilità di allargare quella visione a tunnel, di dilatarla facendo volare in aria tutte le pietre delle pareti, cosicché, almeno per un attimo, si apra dinanzi a noi un paesaggio onirico di meraviglie e di orrori, che abbia la stessa limpidezza e tutta la magica realtà di ciò che vedemmo da bambini nel nostro primo giro sulla ruota panoramica al luna park, roteando e roteando contro il cielo. Il figlio morto di qualcuno è nell'ultimo film. Da qualche parte un essere immondo – l'Uomo Nero! – sta arrancando nell'oscurità della notte, gli occhi gialli che mandano lampi tra la neve. I ragazzi stanno tornando a casa, oltrepassata la biblioteca, alle quattro del mattino, facendo un sacco di rumore tra le foglie dell'autunno, e in qualche altro luogo, in qualche altro mondo, anche in questo momento in cui sto scrivendo, Frodo e Sam stanno muovendo verso Morder, la dimora delle ombre. Ne sono assolutamente certo.

Pronta per andare? Bene. Il tempo di prendere il mio cappotto.

Non è affatto una danza di morte, no davvero. Esiste un terzo livello, non lo dimentichiamo. È una danza dei sogni, in fondo. È un modo di risvegliare il bambino che è in noi, quel bambino che non muore mai, dorme soltanto sempre più profondamente. Se la storia dell'orrore è la nostra prova generale per la morte, allora la sua severa moralità è anche una riaffermazione della vita, della buona volontà e dell'immaginazione ingenua: solo un ponte in più verso l'infinito.

Nella sua poesia epica su un assistente di volo che precipita e incontra la morte nei campi del Kansas, James Dickey suggerisce una metafora sulla vita dell'essere razionale, che deve affrontare come meglio può, uomo o donna che sia, la realtà della propria condizione mortale. Ci muoviamo dal ventre alla tomba, da una oscurità a un'altra, sapendo poco dell'una e niente dell'altra... fuorché per fede. Che noi rimaniamo sani di mente di fronte a questi misteri semplici eppure accecanti è quasi divino. Che ci sia possibile volgere le potenti intuizioni dell'immaginazione a quei misteri, e guardarli in questo specchio di sogni, che ci sia possibile, per quanto timidamente, infilare le mani dentro il foro che si apre al centro della colonna della verità, tutto questo è...

...bene, è magia, non è vero?

Sì. Forse è con questa parola, piuttosto che con il bacio della buonanotte, che voglio congedarmi da te; questa parola che i bambini rispettano istintivamente, questa parola la cui verità riscopriamo da adulti soltanto nelle storie... e nei sogni:

Magia.

Postfazione

Nel luglio del 1977 mia moglie e io ospitammo un raduno della famiglia di lei al completo: una gigantesca collezione di sorelle, fratelli, zie, zii, e milioni di bambini.

La mia consorte passò in cucina buona parte della settimana, e naturalmente ciò che sempre accade nelle riunioni di famiglia accadde puntualmente: ognuno si presentò con un piatto di portata. La maggior parte del cibo fu consumata sulle spiagge di Long Lake durante quella soleggiata giornata estiva; furono scolate molte lattine di birra.

Quando la moltitudine di Spruce, Atwood, La Bree, Graves e quant'altri mai se ne andò, ci rimase cibo sufficiente per sfamare un intero reggimento.

E così mangiammo gli avanzi.

Giorno dopo giorno, mangiammo questi avanzi. E quando Tabby si presentò con i resti del tacchino per la quinta o sesta volta (avevamo mangiato brodo di tacchino, pasticcio di tacchino e tacchino con i taglierini; quel giorno si trattava di più semplici, appetitosi e nutrienti sandwich al tacchino), mio figlio Joe, che all'epoca aveva cinque anni, li guardò ed esclamò: «Dobbiamo ancora mangiare questa merda?»

Io non sapevo se ridere o mollargli un ceffone. A quanto ricordo, feci entrambe le cose.

Vi ho raccontato questa storia perché la gente che ha letto molti dei miei libri capirà di aver mangiato qui un po' di avanzi. Ho usato del materiale dalla mia introduzione ad *A volte ritornano*; da quella alla raccolta della New American Library comprendente *Frankenstein*, *Dracula* e *Il dottor Jekyll e Mister Hide*; da un articolo intitolato *The Fright Report*, che era stato pubblicato su *Oui*, e da un altro intitolato *The Third Eye* pubblicato su *The Writer*; molto del materiale su Ramsey Campbell era apparso originariamente su *Whispers*, la rivista di Stuart Schiff.

Ora, prima di mollarmi un ceffone o di urlare: «Dobbiamo ancora mangiare questa merda?» lasciate che io vi faccia notare ciò che mia moglie fece notare a mio figlio il giorno dei sandwich al tacchino: ci sono centinaia di ricette differenti per il tacchino, ma sanno tutte di tacchino. Premesso questo, ella aggiunse, è una vergogna sprecare le cose buone.

Con ciò non voglio affermare che il mio articolo su *Oui* fosse così immensamente grande, o che i miei pensieri su Ramsey Campbell fossero così immortali da meritarsi di essere preservati in un libro; voglio solo dire che, quantunque i miei pensieri e le mie sensazioni sul genere horror, che mi ha impegnato per buona parte della mia vita, possono essersi evoluti o, in prospettiva, possono aver subito un qualche cambiamento, nella sostanza essi non sono diversi da prima. Un cambiamento può verificarsi, ma poiché è trascorso un periodo di soli quattro anni da quando esplicitai molte delle mie sensazioni sull'orrore e il terrore nell'introduzione di *A volte*

ritornano, sarebbe stato sorprendente – persino sospetto – se avessi improvvisamente rigettato tutto quello che avevo scritto prima di questo libro.

Aggiungerò, a mia difesa, che *Danse macabre* mi ha fornito lo spazio sufficiente per sviluppare alcune di queste idee in maniera più dettagliata di quanto non avessi potuto fare in precedenza, e di questo devo ringraziare Bill Thompson e la Everest House.

In nessun caso mi sono limitato a propinare un'altra volta qualcosa che avevo già scritto; ho cercato, per quanto ho potuto, di sviluppare ogni concetto nella maniera più esauriente, senza mai sbatterlo per terra. Qualche volta, nondimeno, può essere successo: tutto quello che posso fare in questi casi è appellarmi alla vostra indulgenza.

E penso che siamo davvero giunti alla fine. Ancora grazie per avermi seguito, e dormite in pace. Tuttavia, essendo io la persona che sono, non posso formulare nel mio cuore l'augurio che facciate dei sogni piacevoli...

S. K.

Appendice 1

I film

Quella che segue è una lista di un centinaio di film del genere fantasy/horror, selezionati in base alla data di produzione e al livello qualitativo. Sono stati realizzati tra il 1950 e il 1980, e a me sembrano tutti, per un motivo o per l'altro, particolarmente interessanti; ciascuno di essi - se posso usare quest'espressione senza sembrare un presentatore di Academy Awards - ha dato un peculiare contributo al genere. I miei film preferiti sono contrassegnati da un asterisco. Rivolgo un caloroso ringraziamento a Kirby McCauley, che ha fornito un aiuto fondamentale alla stesura di questo elenco.

S.K.

TITOLO

A Venezia... un dicembre rosso shocking (1973)
L'abominevole dottor Phibes (1971)
*Alien** (1979)
L'angelo sterminatore (1963)
*Assalto alla Terra** (1954)
*L'astronave atomica del dottor Quatermass** (1955)
Ballata macabra (1976)
*Brood (La covata malefica)** (1979)
Burn WitchBurn (1962)
*Carrie - Lo sguardo di Satana** (1976)
La casa che grondava sangue (1970)
*Che fine ha fatto Baby Jane?** (1961)
Le cinque chiavi del terrore (1964)
Cinque corpi senza testa (1964)
*La «cosa» da un altro mondo** (1951)
Il demone sotto la pelle (1975)
*Destinazione... Terra** (1953)
I diabolici (1955)
La doppia vita di Dan Craig (1964)
*Le due sorelle** (1973)
*Duel** (1971)

REGISTA

Nicholas Roeg
Robert Fuest
Ridley Scott
Luis Buñuel
Gordon Douglas
Val Guest
Dan Curtis
David Cronenberg
Sidney Hayers
Brian De Palma
Peter Duffel
Robert Aldrich
Freddie Francis
William Castle
Christian Nyby
David Cronenberg
Jack Arnold
H.G. Clouzot
Karel Reisz
Brian De Palma
Steven Spielberg

*Enemy from Space** (1957)
Eraserhead (1976)
*L'esorcista** (1973)
L'esperimento del dottor K (1958)
La fabbrica delle mogli (1975)
*Frenzy** (1972)
Fury (1978)
Il giglio nero (1956)
*Un giorno di terrore** (1963)
Il giorno dopo la fine del mondo (1962)
Gorgo (1961)
Il grande inquisitore (1968)
*Halloween, la notte delle streghe** (1978)
*I Bury the Living** (1958)
Improvvisamente l'estate scorsa (1960)
In corsa con il diavolo (1975)
*Gli invasati** (1963)
*L'invasione degli ultracorpi** (1956)
L'invasione dei mostri verdi (1963)
The Killer Shrews (1959)
Last Summer (1969)
*Let's Scare Jessica to Death** (1971)
Macabro (1958)
*La maschera del demonio** (1960)
La maschera della morte rossa (1964)
Il mistero dell'isola dei gabbiani (1965)
*La morte corre sul fiume** (1955)
La morte dietro il cancello (1972)
Il mostro dell'astronave (1958)
*Il mostro della Laguna Nera** (1954)
No Way to Treat a Lady (1968)
*Non aprite quella porta** (1974)
*La notte dei morti viventi** (1968)
*La notte del demonio** (1957)
Le notti di Salem (1979)
Gli occhi degli altri (1965)
*Gli occhi della notte** (1967)
L'ora del lupo (1967)
Gli orrori del museo nero (1959)
Piano, piano, dolce Carlotta (1965)
*Picnic a Hanging Rock** (1978)
Il pozzo e il pendolo (1961)
Profondo rosso (1976)
Psyco (1960)

Val Guest
David Lynch
William Friedkin
Kurt Neumann
Bryan Forbes
Alfred Hitchcock
Brian De Palma
Mervyn LeRoy
Walter Graumann
Ray Milland
Eugene Lourie
Michael Reeves
John Carpenter
Albert Band
J. L. Mankiewicz
Jack Starrett
Robert Wise
Don Siegel
Steve Sekely
Ken Curtis
Frank Perry
John Hancock
William Castle
Mario Bava
Roger Corman
Freddie Francis
Charles Laughton
Roy Ward Baker
Edward L. Cohn
Jack Arnold
Jack Smight
Tobe Hooper
George A. Romero
Jacques Tourneur
Tobe Hooper
William Castle
Terence Young
Ingmar Bergman
Arthur Crabtree
Robert Aldrich
Peter Weir
Roger Corman
Dario Argento
Alfred Hitchcock

<i>Rabid, sete di sangue*</i> (1977)	David Cronenberg
<i>Radiazione BX distruzione uomo</i> (1957)	Jack Arnold
<i>Repulsion*</i> (1965)	Roman Polanski
<i>Rituals, il trekking della morte*</i> (1980)	Peter Carter
<i>Rosemary's Baby - Nastro rosso a New York*</i> (1968)	Roman Polanski
<i>Seance on a Wet Afternoon</i> (1964)	Bryan Forbes
<i>Seizure</i> (1975)	Oliver Stone
<i>Il settimo sigillo*</i> (1956)	Ingmar Bergman
<i>Shining*</i> (1980)	Stanley Kubrick
<i>Someone's Watching Me</i> (1978)	John Carpenter
<i>Lo squalo</i> (1975)	Steven Spielberg
<i>Suspiria*</i> (1977)	Dario Argento
<i>Terrore alla tredicesima ora*</i> (1963)	Francis Coppola
<i>Terrore dallo spazio profondo</i> (1978)	Philip Kaufman
<i>Il terrore negli occhi del gatto</i> (1969)	David Lowell Rich
<i>La tomba di Ligeia</i> (1965)	Roger Corman
<i>Un tranquillo week-end di paura*</i> (1972)	John Boorman
<i>Trilogia del terrore</i> (1975)	Dan Curtis
<i>Gli uccelli</i> (1963)	Alfred Hitchcock
<i>L'uccello dalle piume di cristallo</i> (1969)	Dario Argento
<i>Uomini H</i> (1958)	Inoshiro Honda
<i>L'uomo dagli occhi a raggi X*</i> (1963)	Roger Corman
<i>L'urlo</i> (1979)	Jerzy Skolimowski
<i>Il vampiro del pianeta rosso</i> (1956)	Roger Corman
<i>Il villaggio dei dannati</i> (1960)	Wolf Rilla
<i>Wampyr-Martin*</i> (1978)	George A. Romero
<i>When Michael Calls</i> (1971)	Philip Leacock
<i>The Wicker Man</i> (1973)	Robin Hardy
<i>Willard e i topi</i> (1971)	Daniel Mann
<i>X the Unknown</i> (1956)	Leslie Norman
<i>Zombi*</i> (1979)	George A. Romero

Appendice 2

I libri

Quella che segue è una lista di oltre settanta libri - tra romanzi e raccolte di racconti - che abbracciano il periodo esaminato in questo volume. Sono disposti in ordine alfabetico, per autore. Come per la lista dei film, può darsi che non li giudichiate tutti di vostro gusto, ma ciascuno di essi sembra - almeno a me - rivestire una certa importanza per il genere di cui ci stiamo occupando. Ancora un grazie a Kirby McCauley per il suo aiuto, e una menzione speciale a «Fast Eddie» Melder, proprietario di un pub a North Lovell, il quale ha sopportato i nostri concitati discorsi ben oltre l'orario di chiusura.

Anche in questo caso, le opere che ritengo particolarmente significative sono contrassegnate da un asterisco.

S.K.

Richard Adams, *I cani della peste*, *La collina dei conigli*.*

Robert Aickman, *Suspense*, *Painted Devils*.

Marcel Aymé, *Le Passe-muraille*.

Beryl Bainbridge, *Harriet disse...*

James G. Ballard, *L'isola di cemento*, * *Il condominio*.

Charles Beaumont, *The Hunger*, * *The Magic Man*.

Robert Bloch, *Pleasant Dreams*, * *Psycho*.*

Ray Bradbury, *La città delle mille lune*, *Il popolo dell'autunno*, * *Paese d'ottobre*.

Joseph Payne Brennan, *The Shapes of Midnight*.*

Frederic Brown, *Nightmares and Geezenstacks*.*

Edward Bryant, *Among the Dead*.

Janet Caird, *The Loch*.

Ramsey Campbell, *Demons By Daylight*, *La bambola che divorò sua madre*, * *The Parasite*.*

Suzy McKee Charnas, *L'arazzo del vampiro*.

Julio Cortázar, *Storie di cronopios e di fama*.

Harry Crews, *A Feast of Snakes*.

Roald Dahl, *Kiss Kiss*, * *Someone Like You*.*

Les Daniels, *The Black Castle*.

Stephen R. Donaldson, *Le cronache di Thomas Covenant l'incredulo*.*

Daphne Du Maurier, *Don't Look Now*.
 Harlan Ellison, *Deathbird Stories*, * *Strange Wine*.
 John Farris, *Raptus*.
 Charles G. Finney, *The Ghosts of Monade*.
 Jack Finney, *Gli invasati*, * *Galesburg è stupenda in primavera*, *Il terzo livello*, *
Indietro nel tempo.
 Gabriel Garcia Màrquez, *Cent'anni di solitudine*.
 William Golding, *Il signore delle mosche*.
 Edward Gorey, *Amphigorey: Amphigorey Too*.
 Charles L. Grant, *I morti di Oxburton Station*, *The Sound of Midnight*.
 David Grubb, *Twelve Tales of Horror*.
 William H. Hallahan, *The Keeper of the Children*, *The Search for Joseph Tully*.
 James Herbert, *Nebbia*, *La reliquia*, * *Il superstite*.
 William Hjortsberg, *Angel Heart: ascensore per l'inferno*.
 Shirley Jackson, *La casa degli invasati*, * *Demoni amanti*, * *The Sundial*.
 Gerald Kersh, *Men Without Bones*.
 Russell Kirk, *The Princess of All Lands*.
 Nigel Kneale, *Tomato Caine*.
 William Kotzwinkle, *Dr Rat*.
 Jerry Kozinski, *L'uccello dipinto*.
 Ursula Le Guin, *La falce dei cieli*, * *Orsinian Tales*.
 Fritz Leiber, *Nostra signora delle tenebre*.
 Ira Levin, *Nastro rosso a New York (Rosemary's Baby)**, *La fabbrica delle mogli*.
 John D. MacDonald, *The Girl, the Gold Watch, and Everything*.
 Bernard Malamud, *Il barile magico*, * *Il migliore*.
 Robert Marasco, *Burnt Offerings*.
 Richard Matheson, *La casa d'inferno*, *Io sono leggenda*; * *Shock 2*, *Tre millimetri al giorno*, * *Io sono Helen Driscoll*.
 Michael McDowell, *The Amulet*, * *Cold Moon Over Babylon*.
 Ian McEwan, *Il giardino di cemento*.
 John Metcalf, *The Feasting Dead*.
 Iris Murdoch, *La sua parte di colpa*.
 Joyce Carol Oates, *Nightside*.
 Flannery O'Connor, *Un brav'uomo è difficile da trovare*.
 Mervyn Peake, *The Gormenghast Trilogy*.
 Thomas Pynchon, *V*.
 Edogawa Rampo, *Tales of Mystery and Imagination*.
 Jean Ray, *Ghouls in My Grave*.
 Anne Rice, *Intervista col vampiro*.
 Philip Roth, *La mammella*.
 Ray Russell, *Mr Sardonicus*.
 Joan Samson, *The Auctioneer*.
 William Sansom, *Varie tentazioni: racconti*.
 Sarban, *Ringstone*, *Caccia alta*.

Anne Rivers Siddons, *The House Next Door*.*

Isaac Bashevis Singer, *The Seance and Other Stories*.*

Martin Cruz Smith, *Nightwing*.

Peter Straub, *Ghost Story*, * *If You Could See Me Now, Julia, Shadowland*.*

Theodore Sturgeon, *Caviar*, *Cristalli sognanti*, *Qualche goccia del tuo sangue*.*

Thomas Tessier, *The Nightwalker*.

Paul Theroux, *The Black House*.

Thomas Tryon, *L'altro*.*

Les Whitten, *Progeny of the Adder*.*

Thomas Williams, *Tsuga 's Children*.*

Gahan Wilson, *I Paint What I See*.

T.M. Wright, *Strange Seed*.*

John Wyndham, *I trasfigurati*, *Il giorno dei Trifidi*.*